

Sculptures grecques et lieux de mémoire : nouvelles orientations de la recherche

Greek sculpture as a lieu de mémoire: new orientations in research

Las esculturas griegas y los lugares de memoria del poder: nuevas orientaciones de la investigación

Griechische Skulptur und die Erinnerungsorte der Macht: Neue Orientierungen in der Forschung

Le sculpture greche e i luoghi di memoria del potere: nuovi orientamenti della ricerca

François Queyrel

**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/544>

DOI : 10.4000/perspective.544

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2012

Pagination : 71-94

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

François Queyrel, « Sculptures grecques et lieux de mémoire : nouvelles orientations de la recherche », *Perspective* [En ligne], 1 | 2012, mis en ligne le 30 décembre 2013, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/544> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.544>

Sculptures grecques et lieux de mémoire : nouvelles orientations de la recherche*

François Queyrel

Le concept de « lieux de mémoire » a connu un grand succès avec la série éponyme dirigée par Pierre Nora dans les années 1980¹. Cette notion est maintenant couramment employée dans différents champs de l'histoire culturelle². Au cours de la dernière décennie, elle s'est affirmée pour servir de clé d'interprétation dans le domaine de l'archéologie classique, notamment en Allemagne, où le terme longtemps utilisé, cité en français, est désormais traduit par le mot *Erinnerungsorte* (HÖLKESKAMP, STEIN-HÖLKESKAMP, 2010 ; JUNG, 2011). Dans le cadre d'une discussion sur les relations entre art et pouvoir, il m'a paru intéressant de consacrer un article de bibliographie critique à l'emploi de ce concept, utilisé de plus en plus fréquemment pour analyser les phénomènes de mémorialisation dans l'Antiquité, afin d'étudier les monuments de mémoire que sont les sculptures dans l'espace public.

Il n'est pas nécessaire d'insister sur les présupposés épistémologiques qui sous-tendent l'approche des lieux de mémoire. Leur ancêtre, si l'on peut dire, est Maurice Halbwachs, dont l'ouvrage *La Mémoire collective*³, publié à titre posthume en 1950 et conçu en réaction à une approche freudienne de la mémoire individuelle, relève tous les phénomènes collectifs à l'œuvre dans les mécanismes de la mémoire individuelle selon une démarche sociologique. L'égyptologue Jan Assmann s'est ensuite emparé du concept dans les années 1990 en le transformant dans la longue durée sous la forme de « mémoire culturelle » et en donnant aux médias un rôle déterminant dans la transmission mémorielle⁴. Les deux jalons ainsi mis en place autorisent à fonder une théorisation des lieux de mémoire dans les études sur l'Antiquité classique, mais selon deux visées différentes : Halbwachs est un psychologue et sociologue marxiste qui réagit contre la pensée psychanalytique, tandis qu'Assmann est un égyptologue marqué par la conception traditionnelle de l'Ancien Orient. Pierre Nora, lui, a introduit des

François Queyrel est directeur d'études à l'École Pratique des Hautes Études (EPHE, Sciences historiques et philologiques), où il enseigne l'archéologie grecque. Ses recherches sur la sculpture grecque et l'histoire de l'archéologie classique ont donné lieu à plusieurs publications, notamment *Les portraits des Attalides : fonction et représentation* (Paris, 2003) et *L'Autel de Pergame : images et pouvoir en Grèce d'Asie* (Paris, 2005). Il est co-fondateur et éditeur du site de comptes rendus sur l'histoire de l'art et l'archéologie *Histara*.

éléments concrets tirés de l'histoire de France, dans une micro-histoire qui reconnaît des structures immanentes à tout monument, écrit ou symbolique aussi bien que figuré. Pour l'Antiquité classique et pour une catégorie particulière de monuments, les sculptures, l'heure d'un bilan est maintenant venue, même si celui-ci ne saurait être que provisoire : je n'ai en effet pas la prétention de citer toutes les études effectuées sur le sujet, me limitant volontairement à une sélection de celles publiées au cours des dix dernières années.

L'étude des « lieux de mémoire » en archéologie grecque intervient avec un certain retard par rapport à la prise en compte des réalités romaines, en particulier augustéennes. Il est significatif que le volume des *Erinnerungsorte* consacré à Rome (STEIN-HÖLKESKAMP, HÖLKESKAMP, 2006) ait été publié quatre ans avant celui dédié aux lieux de mémoire grecs (STEIN-HÖLKESKAMP, HÖLKESKAMP, 2010). Dans cet ouvrage, l'accent est mis sur l'Athènes démocratique, où des monuments, ancrés dans la mémoire collective, constituent une matière mémorielle inscrite dans le tissu même de la cité (HÖLSCHER, 2010b ; voir la réflexion historique dans AZOULAY, ISMARD, 2007). Dans ce contexte urbain, la grande sculpture, dont la réception relève de l'expérience collective, peut être considérée comme participant de l'efficacité du lieu de mémoire. Elle appelle notamment une étude des œuvres dans leur contexte spatio-temporel, en prenant également en compte les données sociologiques de leur cadre historique quand la documentation disponible le permet⁵.

Alors que l'étude de la sculpture s'est longtemps appuyée sur la critique des copies (*Kopienkritik*) afin de reconstituer des originaux disparus, l'intérêt s'est déplacé autour de 2000 vers la place et la perception des copies dans leur environnement, une tendance qui a été documentée par Rachel Meredith Kousser (KOUSSE, 2008). Certaines études stylistiques (par exemple SCHULTZ, 2007) mettent en valeur des changements formels à partir de l'analyse des copies, comme celles des années 430-390, tout en essayant d'établir un lien avec l'iconologie. La relation même qui unit art et pouvoir est délicate à définir : comment les sculptures en tant qu'œuvres d'art répondent-elles à des manifestations de pouvoir et en sont-elles un produit ? Comment génèrent-elles aussi un pouvoir, sous une forme symbolique ? En réfléchissant en termes de production, on aborde alors la question centrale du sens, à savoir comment définir une sémantique des images sculptées ? Dans le cadre de cette recension critique des études sur le sujet publiées entre 2000 et 2011, les sculptures sont étudiées comme des images du point de vue de l'iconologie plus que de l'iconographie (voir l'état de la question par HÖLSCHER, 2000 et MEYER, LENDON, 2005, p. 267-269 ; bilan de la recherche au début du XXI^e siècle par RIDGWAY, 2005).

La mise en images de la démocratie à Athènes

La fin du VI^e siècle voit à Athènes la chute de la tyrannie et l'instauration d'un nouveau régime qui proclame l'égalité de tous les citoyens devant la loi, dit isonomie, avant que ne s'impose le terme de démocratie. Tonio Hölscher, reprenant des éléments connus dans sa contribution à *Die griechische Welt*, a clairement dégagé les lignes de force qui se dessinent après la « révolution démocratique » des années 500 à Athènes, où la réforme de Clisthène a entraîné la modification intégrale de l'organisation et du mode de fonctionnement de la cité (HÖLSCHER, 2010b). L'identité de celle-ci s'amorce alors selon deux axes complémentaires : en premier lieu, le lien civique est défendu contre les partisans de la tyrannie à l'intérieur d'Athènes et contre les cités grecques qui les soutiennent ; en second lieu, après le traumatisme de la prise d'Athènes par les Perses en 480, Athènes s'affirme comme le champion des Grecs face aux

barbares. S'y ajoute un élément qui fait le lien entre ces deux mouvements, à savoir le soutien apporté par les Perses aux tyrans d'Athènes chassés par la révolution clisthénienne.

Selon Hölscher, cette césure des années 510-500 se trouve affirmée dans l'art et dans les monuments d'État (*Staatsmonumente*) de l'époque classique (HÖLSCHER, 2010b). La démocratie athénienne se lit dans des lieux privilégiés comme l'Agora, qui sont institutionnalisés et socialisés avec une fonction précise, et qui correspondent à l'exercice du pouvoir du *dèmos* (ÉTIENNE, 2004 ; AZOULAY, ISMARD, 2007). Ce phénomène s'accompagne, dans la première moitié du V^e siècle, d'une transformation du mode de représentation qui voit le passage du *sèma* (le signe) archaïque à l'*eikôn* (le portrait) classique porteur de valeurs ; en témoignent les statues des vainqueurs aux concours qui voient alors le jour, nouvelles incarnations des vertus civiques (SMITH, 2007). L'étude de la présentation des statues à l'Agora et sur l'Acropole à Athènes révèle en outre l'importance du lieu d'exposition pour la signification même des sculptures, comme l'ont montré Ralf Krumeich et Christian Witschel (KRUMEICH, WITSCHER, 2009), et Tonio Hölscher pour Athènes et l'époque hellénistique (HÖLSCHER, 2010b). Ces auteurs ont analysé l'emplacement des statues honorifiques, exposées dans les « endroits les plus en vue » (*épiphanestatoi topoi*) de l'espace civique, ainsi que les modifications de leur disposition au cours du temps. Le processus des honneurs civiques du portrait, attesté par des décrets honorifiques et les inscriptions sur les bases de certaines statues, aboutit à l'époque hellénistique à une surpopulation et à une « re-sémantisation » des sculptures dues à la restructuration de l'espace public, pour employer les termes d'Éric Perrin-Saminadayar (PERRIN-SAMINADAYAR, 2007). La présentation de quelques-uns des plus grands décors et monuments publics athéniens, appréhendés selon une démarche topographique et chronologique, met en lumière le contexte des œuvres, et la transformation et la réappropriation de leur sens au fil du temps.

L'Agora et l'identité démocratique

L'Agora est au centre de la vie politique athénienne. La dimension mémorielle de la représentation démocratique y a trouvé son incarnation la plus puissante dans le groupe sculpté des Tyrannoctones, Harmodios et Aristogiton (HÖLSCHER, 2010a ; fig. 1). Les sources antiques proposent deux interprétations possibles de l'assassinat d'Hipparque, le frère du tyran d'Athènes Hippias, à l'entrée de l'Agora en 514 : selon la tradition officielle d'Athènes, les Tyrannoctones auraient agi par conscience politique pour abolir la tyrannie ; une théorie alternative maintient qu'ils l'auraient tué pour des motifs privés (Harmodios, le plus jeune, et Aristogiton, son ami plus âgé, auraient vengé une offense faite à la sœur du premier). Quoi qu'il en soit, les deux groupes sculptés érigés successivement pour représenter ces deux hommes perpétuent officiellement dans la mémoire collective l'acte fondateur de la démocratie, à l'endroit même où le frère du tyran avait été tué. Le plus récent, qui a remplacé en 477 le groupe emporté par les Perses lors du sac de la ville en 480, permet d'étudier les variations de sens de l'image selon les différents contextes politiques que connaît la démocratie d'Athènes au fil du temps.



1. Reconstitution en moulage du groupe des Tyrannoctones, d'après les copies romaines conservées au Musée archéologique de Naples, Strasbourg, Gypsothèque, Musées des universités de Strasbourg.

Un siècle après, la représentation de cette œuvre sur des vases a eu pour fonction de célébrer le rétablissement de la démocratie après le renversement de la tyrannie des Trente en 403. Werner Oehnbrink a ainsi montré que la figuration du groupe sur des amphores panathénaïques s'inscrit dans le contexte des luttes civiles qui déchirèrent Athènes après la fin de la guerre du Péloponnèse (OEHNBRINK, 2004) : alors même que les trente tyrans s'étaient retranchés dans Éleusis après leur tentative échouée de prendre le pouvoir à Athènes en 404-403, le motif des Tyrannoctones fut choisi comme épisode pour orner le bouclier d'Athéna sur la panse de ces vases, sans doute pour réaffirmer les valeurs démocratiques. Stefan Schmidt a rappelé la portée symbolique de cette sculpture en étudiant un fragment de cruche (*chous*) qui porte l'image des Tyrannoctones (SCHMIDT, 2009 ; fig. 2). Provenant d'un enclos au cimetière du Céramique d'Athènes, ce vase, probablement utilisé lors des funérailles de Dexiléos, un Athénien mort à la guerre en 394 qui fut enterré dans la tombe publique voisine, atteste la permanence du lieu de mémoire que constituait le groupe des Tyrannoctones, présent ici dans un contexte funéraire. Cette interprétation insiste sur l'importance primordiale de cette œuvre devenue le symbole de la démocratie athénienne, qui a trouvé une nouvelle actualité à la fin du V^e siècle avec le rétablissement de ce régime politique (OSBORNE, 2010).

Tandis que les Tyrannoctones ont servi à rappeler les valeurs fondatrices de la cité démocratique, l'espace public de l'Agora a accueilli au fil du temps des statues qui reflétaient la vie politique contemporaine. Dans les années 410-390, l'Agora a fait l'objet d'une transformation complète qui s'est traduite pour la sculpture par l'érection de statues honorifiques récompensant des citoyens. Julia Shear l'explique en évoquant les bouleversements politiques survenus à Athènes, notamment les luttes civiles qui éclatèrent en 411 avec l'institution du régime oligarchique des Quatre-cents et qui aboutirent à la tyrannie des Trente en 404-403, suivie du rétablissement de la démocratie (SHEAR, 2007). L'Agora devint alors un espace où s'afficha encore plus la défense de la démocratie. En 394-393, pour la première fois, on y honora des personnages de leur vivant en leur consacrant des statues placées près du groupe des Tyrannoctones, alors que cette pratique était interdite auparavant. Ainsi, Conon, vainqueur à la bataille navale de Cnide, et son ami Évagoras, le roi de Salamine de Chypre, à qui l'on conféra la citoyenneté athénienne, reçurent chacun une statue en bronze devant la stoa de Zeus (Éleuthérios), avec le décret honorifique correspondant gravé sur une stèle.

Comme l'a montré Shear, le choix de l'emplacement de ces statues de citoyens conduisait à les rapprocher visuellement de celles des Tyrannoctones, jusqu'alors les seules statues non divines visibles sur l'Agora, et à insister sur leur rôle dans la défense de la démocratie. Cette double dédicace du début du IV^e siècle fut suivie d'autres qui honorèrent pareillement, dans la même zone, des généraux comme Iphicrate, qui triompha sur les Spartiates près de Corinthe en 390, Chabrias, vainqueur sur mer à Naxos en 376, et Timothéos, fils de Conon, pour sa victoire sur les Spartiates en 375 (LÖHR, 2000, p. 75, n° 85).



2. Fragment de chous avec les Tyrannoctones, vers 400 avant J.-C., Boston, Museum of Fine Arts.



3. Reconstitution du monument des héros éponymes (vers 330 avant J.-C.), surmonté des figures des rois de chacune des dix tribus ordonnées par Clisthène [CAMP, MAUZY, 2009, fig. 24].

L'Agora abritait aussi d'autres monuments sculptés qui furent des lieux de mémoire de la cité et, comme tels, sujets à changements suivant les vicissitudes de l'histoire d'Athènes. Le monument des héros éponymes, dont la première phase date des années 430-420, vit à l'époque hellénistique l'introduction et la disparition de quelques statues en bronze de rois devenus héros éponymes des tribus créées en leur honneur (fig. 3). Lorsque la cité fut en guerre contre la Macédoine, elle vota à la fin du III^e siècle la suppression des honneurs décernés aux rois de Macédoine, et cette mesure se traduisit par une *damnatio memoriae* de leurs images sur l'Agora. Peu avant 200, les statues d'Antigone le Borgne et de Démétrios Poliorcète furent donc enlevées par Athènes, dont le territoire avait été dévasté par leur descendant, le roi de Macédoine Philippe V ; le roi de Pergame Attale I^{er}, allié d'Athènes dans la guerre contre Philippe V, fut, lui, introduit dans le groupe des héros éponymes (QUEYREL, 2003a, p. 137).

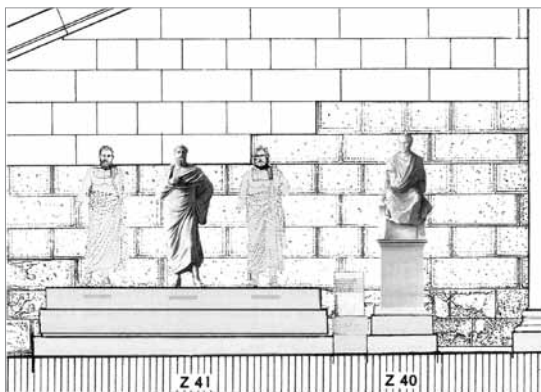
N'accueillant dans un premier temps que les statues des héros de la démocratie, les Tyrannoctones, l'Agora finit par être peuplée par d'autres monuments rappelant les valeurs de la cité. Le traumatisme des luttes civiles à la fin de la guerre du Péloponnèse donna un sens nouveau à ces effigies, qui se réincarnèrent, pour ainsi dire, dans les figures des généraux vainqueurs. Les statues honorifiques de contemporains remplirent ainsi la fonction de modèles à imiter pour défendre la cité, comme l'avaient été les effigies des Tyrannoctones.

L'Acropole et l'identité civique

Par ses légendes et ses sanctuaires, l'Acropole est le lieu par excellence de l'antiquité d'Athènes et, par là même, de son identité civique (KRUMEICH, WITSCHER, 2010b). Si Lambert Schneider, Christoph Höcker et Bernard Holtzmann en ont retracé chronologiquement l'histoire (SCHNEIDER, HÖCKER, 2001 ; HOLTZMANN, 2003), d'autres chercheurs se sont penchés sur des époques précises. Jeffrey Hurwit, dans *The Acropolis in the Age of Pericles* (HURWIT, 2004), analyse le passage de l'Acropole d'un lieu dévasté après le sac par les Perses en 480 à celui de symbole de la puissance de la démocratie radicale d'Athènes à l'époque classique, exprimée notamment dans les thèmes choisis pour la sculpture monumentale. L'époque hellénistique a fait l'objet d'études récentes réunies dans les actes d'un colloque qui s'est tenu à Bonn en 2006 (KRUMEICH, WITSCHER, 2010a, 2010b). Entre autres contributions, celle de Caroline Rödel montre que, lorsque les dédicaces de Romains se développèrent en Orient à partir du II^e siècle, l'Acropole devint un lieu privilégié d'exposition de leurs statues (RÖDEL, 2010).

Dès la chute de la tyrannie, la cité choisit ce lieu sacré pour y ériger des monuments de victoire. La dédicace d'un quadriges en bronze à la fin du VI^e siècle est particulièrement intéressante puisqu'elle célébrait une victoire d'Athènes sur les Béotiens et les Chalcidiens remportée en 506 (KLUWE, 2004 ; SCHOLL, 2010). Elle répondait ainsi aux deux objectifs traditionnels des ex-voto archaïques, à savoir honorer à la fois la divinité et le dédicant

4. Reconstitution de l'exposition des statues de Ménandre et des trois grands tragiques devant le mur est du théâtre de Dionysos à Athènes, dessin Christine Papastamati-von Moock [PAPASTAMATI-VON MOOCK, 2007, p. 309, fig. 8].



Promachos due à Phidias commémorait aussi probablement la bataille victorieuse de l'Eurymédon sous le commandement de Cimon, le fils du vainqueur de Marathon.

L'identité civique athénienne, incarnée dans les monuments de victoire, était aussi mise en scène au théâtre, un lieu de représentation privilégié à vocation civique, comme l'a montré Heiner Knell (KNELL, 2000, p. 126-147). La statuaire du théâtre de Dionysos situé au pied de l'Acropole s'offrait naturellement comme une expression des identités et des privilèges sociaux et politiques car le théâtre accueillait, outre des assemblées du peuple, des représentations théâtrales lors des concours en l'honneur de Dionysos. Les sièges d'honneur y distinguaient les citoyens qui jouissaient du privilège de la proédrie (le droit de s'asseoir au premier rang), l'un des trois très grands honneurs (*mégistai timai*) décernés par le peuple à ses évergètes, ou bienfaiteurs (les autres étant la nourriture à la maison de la cité, appelée prytanée, et la statue portrait érigée en public). Comme l'a déterminé Christina Papastamati-von Moock, la statue du poète comique Ménandre fut dressée, peu après sa mort en 290, devant le mur est de l'entrée du théâtre de Dionysos, près des statues des trois grands poètes tragiques installées sous Lycurgue au siècle précédent (PAPASTAMATI-VON MOOCK, 2007 ; voir aussi KRUMEICH, 2002 ; fig. 4). La représentation de défunts assis dans un cadre domestique, privilégiée avant que les lois somptuaires de Démétrios de Phalère (317) n'imposent l'austérité des sépultures, est transportée ici dans le domaine public pour figurer un auteur dont le public voyait les comédies sur scène. Cependant, le siège sculpté sur lequel Ménandre est assis évoque non pas les chaises (*klismos*) traditionnellement trouvées dans les maisons privées, mais un siège de proédrie en marbre, symbole sans aucun doute de l'honneur civique qui lui avait été accordé. Il faut donc renoncer à interpréter la statue assise sur un coussin comme un symbole de la vie facile que l'on menait dans des maisons privées luxueuses ; au contraire, les modalités de l'exposition de la statue au théâtre soulignent le rôle public du poète de la comédie nouvelle (SCHMIDT, 2007). La statue célèbre le poète dans le lieu même qui l'avait vu triompher, mais elle perpétue aussi la mémoire d'un grand homme qui honore la cité.

On trouve aussi sur l'Acropole des statues portraits offertes à la divinité de la cité. Dans son étude de 2003 sur les statues votives, Catherine Keesling remarque que la rupture historique du sac de 480 par les Perses s'est accompagnée d'une rupture stylistique, avec l'apparition du style sévère (KEESLING, 2003). Elle souligne que, pour autant, la fonction des statues est restée la même et s'est inscrite dans une continuité des pratiques votives. Les portraits offerts sur l'Acropole au cours du V^e siècle, comme avant, appartiennent ainsi à deux grandes catégories, celle des vainqueurs aux concours panhelléniques et celle des

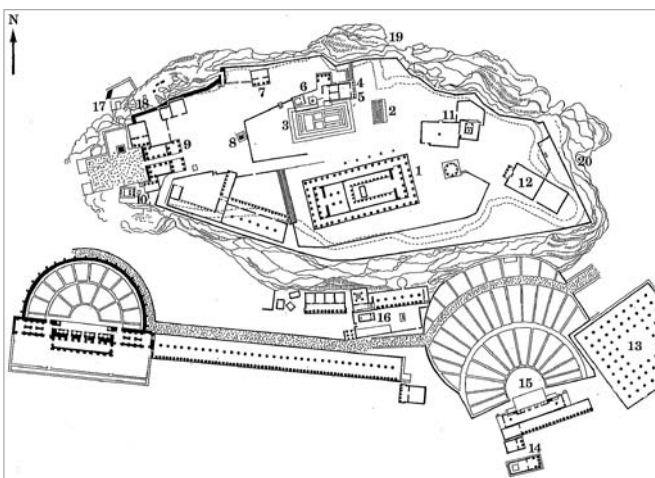
en affirmant la force du nouveau régime. Deux autres monuments importants célébrèrent vraisemblablement la victoire remportée à Marathon par Miltiade en 490 : le Taureau de Marathon en marbre, qui prend la place d'un ex-voto en bronze détruit par les Perses lors de la prise de l'Acropole en 480, et la Niké de Kallimachos, qui fut brisée lors du sac de la ville pour effacer le souvenir de la défaite de l'armée de Darius (HOLTZMANN, 2003, p. 68-69). La statue d'Athéna

représentations familiales, en particulier du père des dédicants. Ainsi, par exemple, les statues de stratèges au V^e siècle sont des dédicaces privées et le restent au IV^e siècle, comme le montre le groupe de Conon et de son fils Timothéos, qui n'a pas le caractère civique du portrait de Conon érigé sur l'Agora (LÖHR, 2000, p. 77-78, n° 86).

L'évolution de la fonction de ces portraits intervient plus tard, à l'époque hellénistique. Keesling montre que l'Acropole est alors concurrencée par d'autres sites de sanctuaires, ce qui conduit à l'apparition et à la multiplication des portraits privés figurant de simples citoyens (KEESLING, 2007). Entre 350 et 280, nombreuses furent les dédicaces de tels portraits privés, le plus souvent faites par des membres de la famille du personnage représenté : ces statues sont honorifiques alors qu'auparavant elles étaient le plus souvent des offrandes à la divinité. Leur étude est rendue complexe car, à l'époque impériale, de nombreuses bases ont été remployées, comme le montre Ralf Krumeich (KRUMEICH, 2007). Un genre nouveau de portrait apparaît aussi au IV^e siècle, à savoir les portraits de prêtresses et d'autres personnels de culte, comme ceux de Lysimachè et de son aide Syéris mentionnés par Pausanias, dont les bases ont été retrouvées (CONNELLY, 2007). À partir de 280 et jusqu'à la fin du III^e siècle, un seul type de portrait, celui des arrhéphores et des canéphores – des auxiliaires du culte d'Athéna – apparaît et éclipse les autres sur l'Acropole. C'est seulement au I^{er} siècle que les personnages représentés sont presque tous membres du personnel sacerdotal. Ainsi l'Acropole, gardant tout son prestige, est devenue le lieu où les stratégies de représentation, après avoir été mises au service du pouvoir des grandes familles et de la cité à l'aube du V^e siècle, ont été utilisées par les notables qui fournissaient le personnel sacerdotal féminin au cours de l'époque hellénistique.

Le Parthénon comme lieu de mémoire identitaire

La sculpture architecturale, et particulièrement celle qui orne les temples, avec leurs frontons, métopes et frises continues, remplit une fonction sémantique au sein des temples de l'Acropole de la seconde moitié du V^e siècle, et notamment du Parthénon, érigé sous Périclès entre 447 et 432 (fig. 5). Pour expliquer la fonction politique de ces édifices, la notion de programme péricléen a souvent été évoquée, même si Périclès, réélu stratège pendant une quinzaine d'années, mourut juste après l'achèvement du chantier du Parthénon sans voir l'ensemble des constructions de l'Acropole qui sont habituellement attribuées à son projet (QUEYREL, 2008, p. 27-45). Faute de place, je me bornerai ici à présenter la fonction de lieu de mémoire



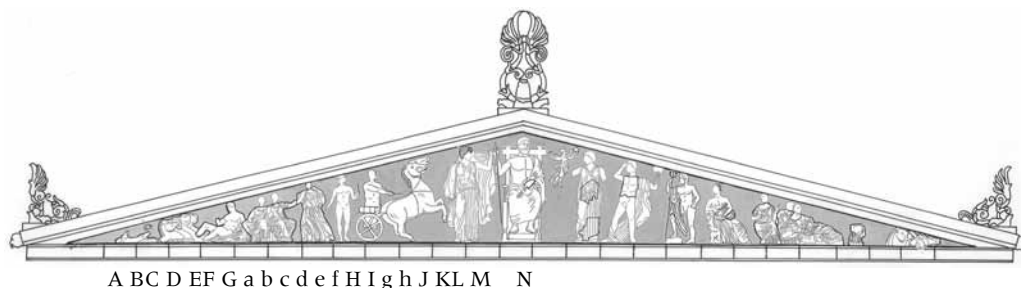
- | | | |
|--|---|---|
| 1. Parthénon | 8. Statue en bronze d'Athéna Promachos | 15. Théâtre de Dionysos |
| 2. Autel d'Athéna Polias | 9. Propylées | 16. Sanctuaire d'Asclépios à l'emplacement d'un sanctuaire de Déméter et Coré |
| 3. Vieux temple (« Opisthodomé ») | 10. Temple d'Athéna Niké et sanctuaire d'Hécate Épipyrgidia | 17. Fontaine Clepsydre |
| 4. Érechtheion avec le temple d'Athéna Polias | 11. Sanctuaire de Zeus Polieus | 18. Sanctuaire d'Apollon sous les Hautes-Roches |
| 5. Autel de Dioné | 12. Hérôon de Pandion | 19. Sanctuaire d'Aphrodite et d'Éros |
| 6. Sanctuaire de Pandrose | 13. Odéon de Périclès | 20. Grotte d'Aglaure |
| 7. Temple d'Artémis Brauronia (« maison des Arrhéphores ») | 14. Ancien et nouveau temples de Dionysos | |

5. Emplacement des principaux monuments de l'Acropole.

que joue le décor sculpté du Parthénon en insistant sur les nouveautés des interprétations proposées depuis 2000. Le modèle civique que donne à lire la sculpture architecturale du Parthénon se retrouve dans le temple de l'Héphaïsteion, qui domine l'Agora : tous deux présentent aux Athéniens contemporains de Périclès le double modèle des exploits d'Héraclès et de Thésée (BARRINGER, 2008, p. 109-143, 2009), reliant ainsi ces héros à Athéna et à Héphaïstos, les parents du roi légendaire Érichtonios, appelé autochtone en raison de sa naissance de la terre athénienne.

Cette association forte de la cité et de ses origines au mythe autochtone me paraît définir l'identité artistique athénienne dans la manifestation visuelle la plus importante de l'époque de Périclès, la sculpture monumentale du Parthénon (QUEYREL, 2008). Elle constitue notamment le sujet du fronton ouest du Parthénon, où figure la dispute entre Athéna et Poséïdon pour la possession de l'Attique, mais elle se décèle aussi dans les liens tissés entre les sujets représentés et d'autres lieux de mémoire à Athènes sur l'Acropole et ses abords (QUEYREL, 2009a). L'iconographie renvoie en effet aux lieux environnants, manifestant l'importance de la visibilité et du vécu des lieux dans l'interprétation des sujets représentés. Cette lecture topographique des divinités figurées sur les frontons et sur les métopes renvoie à des éléments historico-mythiques ancrés dans le paysage et la mémoire collective des Athéniens, qui fondent les valeurs de la cité dans le sol.

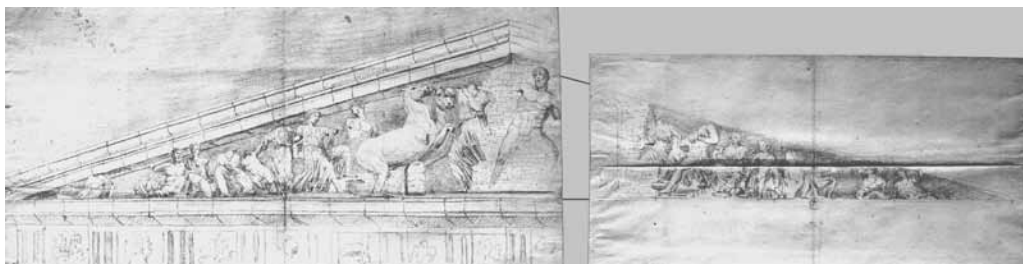
Sur le fronton est, la figuration de la naissance d'Athéna, qui jaillit armée de la tête de Zeus, ne se place pas dans un Olympe éthéré mais sur l'Acropole, évoquée par la représentation du rocher qui sert de siège aux divinités dont le sanctuaire était situé sur le plateau sacré (QUEYREL, 2009a ; fig. 6). Cette mise en scène topographique de la position des divinités est en général oubliée dans les restitutions proposées des parties disparues du fronton est, endommagé bien avant l'explosion du Parthénon en 1687 (voir, par exemple, MOSTRATOS, 2004), alors qu'elle me semble essentielle pour comprendre l'organisation d'une scène où la position des divinités avait été choisie en fonction de l'emplacement de leurs sanctuaires situés à proximité (QUEYREL, 2008). Privé de cette clé de lecture,



6. Restitution du fronton est du Parthénon, dessin de Florence André.

A-B-C : Hélios et son char ; **D** : Dionysos ; **E** : Déméter ; **F** : Coré ; **G** : Hécate ; **a** : Hermès ; **b-c** : Arès et son char ; **d** : Héra ; **e** : Zeus ; **f** : Niké ; **H** : Athéna ; **I** : Héphaïstos ; **g** : Poséïdon ; **h** : Apollon ; **J** : Artémis ; **K** : Dioné ; **L** : Aphrodite ; **M-N** : Séléné et son char.

7. Dessins du fronton ouest du Parthénon par l'Anonyme de Nointel, Paris, Bibliothèque nationale de France, montage de Gérard Paquot.



le chercheur risque de commenter la signification de la scène en se méprenant sur l'identification et la restitution de certaines divinités. Ainsi, selon Burkhard Fehr (FEHR, 2004), le décor sculpté du fronton est délivrerait un double message, tant de politique extérieure que de politique intérieure : Athéna et Zeus, les divinités poliades d'Athènes, protecteurs de la cité, y seraient entourés d'une part de la triade apollinienne⁶, qui rappellerait la ligue de Délos, et d'autre part des divinités éleusiniennes, dont les mystères étaient destinés à tous les Grecs. On retiendra de l'interprétation de Fehr seulement le commentaire général sur la valeur encomiastique, ou d'éloge, de ce fronton, dont les allusions supposées aux alliances extérieures d'Athènes relèvent selon moi de la pure spéculation. Le message du fronton porte plutôt sur l'identité politique des Athéniens eux-mêmes, la gloire attachée aux divinités représentées étant promise aux générations futures.

Le décor du fronton ouest est encore plus ancré dans la géographie par son thème, à savoir la dispute entre Athéna et Poséidon pour la possession de l'Attique (fig. 7), et par la présence de quelques divinités locales qui sont à mettre en rapport avec le paysage alentour, comme le Céphise, cours d'eau qui traverse la plaine athénienne au pied de l'Acropole (QUEYREL, 2008, p. 65-66). Plus précisément, ce fronton renvoie, comme je l'ai montré, à l'Érechtheion, lieu de mémoire proche du Parthénon où l'on situe traditionnellement la dispute entre les deux divinités. L'endroit fut marqué par l'olivier sacré, cadeau mythique d'Athéna, et par une source d'eau salée qui jaillissait dans une salle de la partie ouest du sanctuaire de l'Érechtheion. Le décor du fronton exprime la mémoire des origines de la cité d'Athènes et annonce la reconstruction du temple de l'Érechtheion à partir de 421 en vue d'abriter les reliques de l'histoire fondatrice (QUEYREL, 2008).

À l'intérieur même du *naos* du Parthénon, la figure d'Athéna Parthénos donne également corps au lien entre les divinités et les traditions athéniennes. La proximité entre la figure d'Athéna Parthénos et celle de Pandore, placée au centre de la base, est forte : selon la légende en effet, à la naissance de Pandore, Athéna lui passa une ceinture, geste qui peut être lié à l'offrande du péplos qui était au centre de la fête des Grandes Panathénées (ROBERTSON, 2004). Pandore incarne en outre « le beau mal », préfigurant ainsi Hélène, véritable cause de la guerre de Troie, dont le sac était représenté sur les métopes nord (BARRINGER, 2008, p. 94).

Le thème de l'Amazonomachie illustré dans les métopes du côté ouest est généralement mis en rapport avec les guerres médiques, car les Amazones étaient les barbares mythiques venues de l'Asie conquérir Athènes. Ainsi, la victoire remportée par Thésée sur les Amazones qui avaient envahi Athènes serait le modèle mythique des victoires remportées par les Athéniens sur les Perses en 490 et 480-479. Cette interprétation est cependant mise en doute par Judith M. Barringer (BARRINGER, 2008, p. 82-84), qui observe que les Athéniens ne présentaient ni les Amazones ni les Orientaux comme les ennemis absolus, mais qu'ils en avaient une image plus nuancée. Toutefois, la localisation au pied de l'Acropole du combat mythique entre les Athéniens et les Amazones, pour ainsi dire devant l'illustration de la victoire de Thésée sur les métopes, redonnait vie à l'histoire mythique en ancrant la scène figurée dans un contexte immédiat ; l'événement représenté sur la façade ouest du Parthénon avait bien eu lieu sur place, quelle qu'en soit l'interprétation proposée.

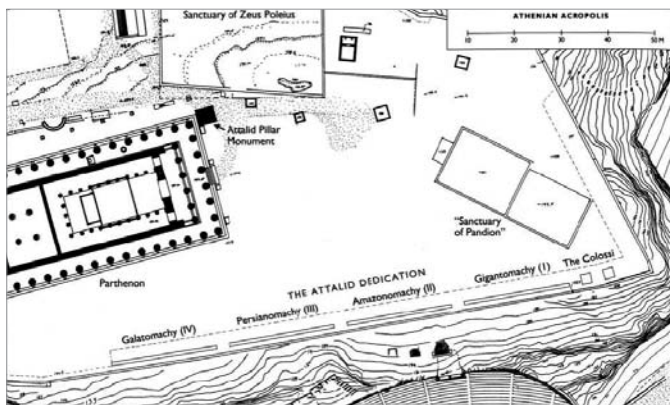
Peu visible en hauteur à l'ombre de la colonnade, la frise continue projette dans le temps les valeurs de la cité, selon une séquence narrative qui passe du désordre à l'ordre, comme l'explique Jenifer Neils (NEILS, 2004), aussi bien sur le long côté nord que sur le long côté sud où la division est plus nette (OSADA, 2011). A. W. Lawrence

en avait autrefois proposé une interprétation anti-pers, postulant que cette frise aurait pris le contre-pied de celle figurant la procession de l'Apadana de Persépolis⁷. Toutefois, Angelos Delivorrias signale la fragilité de cette interprétation, qui ignore les différences manifestes de conception et de réception entre les deux frises (DELIVORRIAS, 2004, p. 19, 43 et n. 211-212, p. 177). D'autres spécialistes ont vu dans ces dix groupes de cent cavaliers, commandés chacun par un phylarque à la tête d'une tribu, la transposition d'un idéal civique qui reflète la réorganisation de la cavalerie athénienne par Périclès dans les années 440 (FISCHER, 2001 ; JENKINS, 2005). Selon Jens Daehner, la nudité partielle ou totale de certains cavaliers traduirait une insistance sur le statut de modèle idéal de ces figures (DAEHNER, 2005, p. 164-181), tandis que Jeffrey M. Hurwit y voit une caractéristique qu'il qualifie de « démocratique » (HURWIT, 2007). Henning Wrede reprend et développe cet argument en interprétant la frise, qui mêle les hommes aux dieux et aux héros, comme une figuration de la cité démocratique dans son essence (WREDE, 2008) ; elle semble en effet destinée à faire communier l'ensemble de la population d'Athènes au culte de sa déesse (QUEYREL, 2008), suivant le programme péricléen qui affiche un idéal démocratique selon lequel les citoyens sont unis autour de valeurs communes. La scène centrale vers laquelle convergent les deux parties de la procession fait toujours l'objet de discussions qui portent à la fois sur la signification exacte de la remise du péplos et sur l'identification des personnages impliqués dans cette action, comme l'enfant qui est, suivant les auteurs, identifié comme un garçon ou une fille (PALAGIA, 2008), ou les deux jeunes filles qui seraient deux arrhéphores chargées de tisser le vêtement offert à la déesse (CONNELLY, 2007, p. 33-39). Il est aussi important de noter, comme l'a fait Robin Osborne, que, dans la procession, les figures des citoyens ne sont pas individualisées mais sont représentées purement selon leur fonction dans la cérémonie (OSBORNE, 2011, p. 117).

L'importance symbolique du Parthénon, haut lieu de la mise en scène de la révolution péricléenne, se confirme par la suite. L'Acropole hellénistique des III^e et II^e siècles, dominée par le Parthénon, mettait notamment en valeur la dynastie des Attalides de Pergame. Accompagnés de leurs vainqueurs, les groupes de Galates, de Géants, de Perses et d'Amazones en bronze qui constituaient le petit ex-voto attalide, ainsi nommé en raison de la taille plus petite que nature des statues, étaient représentés à l'ombre du Parthénon, dont ils reprenaient les thèmes mythologiques de la Gigantomachie et de l'Amazonomachie figurées sur les métopes en façade (fig. 8). Le petit ex-voto attalide a fait l'objet d'une importante étude par Andrew Stewart et Manolis Korres qui permet notamment de répondre à

la question depuis longtemps débattue de la présence des vainqueurs (STEWART, 2004). Alors que les seules répliques antiques conservées, d'époque impériale, figurent uniquement des vaincus, Korres propose d'identifier des éléments de la base qui présenteraient les vainqueurs avec les vaincus (KORRES, 2004). En introduisant dans ces groupes statuaire une

8. Emplacement des bases du petit ex-voto attalide sur l'Acropole, dessin de Manolis Korres [STEWART, 2004].



représentation de la victoire qu'il avait remportée quelques années auparavant sur les envahisseurs galates, le roi de Pergame récupéra à son profit les légendes de l'Athènes classique ; il transforma ainsi en mythe ce qui était de l'histoire toute récente.

Plus près de nous, la force symbolique des figures parthénoniennes s'est donnée à voir dans un tout autre lieu et dans un tout autre contexte : le torse d'Iris, du fronton ouest, servit de modèle à la Marseillaise qui guide le *Départ des volontaires de 1792* de François Rude sur l'Arc de triomphe de l'Étoile à Paris (ROUGE-DUCOS, 2008, p. 35). Si le mouvement de la tête d'Iris, que ne pouvait connaître Rude, est opposé à celui de la Marseillaise, l'artiste a néanmoins retenu le dynamisme du torse en exacerbant et en actualisant le contenu révolutionnaire de la « révolution péricléenne » grâce à l'ajout d'une tête inspirée de celle de Méduse ; plus encore que les lieux de mémoire, cet exemple évoque les formules pathétiques warburgiennes.

Quelques traits caractérisent donc la fonction des sculptures qui conservent la mémoire de l'expression démocratique à Athènes : rattachées par leur thème à un lieu précis, elles ont pour rôle premier d'exprimer en images une conscience historique. La cité se constitue ainsi une mémoire visuelle pourvue d'une dimension collective et émotive.

De la légende à l'histoire : l'invention de schèmes iconographiques

La sculpture des époques classique et hellénistique traduit avec son propre langage des rapports sociaux en privilégiant certains sujets mis en scène dans l'espace, qu'il s'agisse d'images narratives ou de formules iconographiques. Comme il a été montré, le recours à un passé mythologique ou historique pour asseoir l'autorité et consolider l'identité civique d'un individu ou d'un groupe permettait de l'inscrire dans la mémoire collective. Les constructions de mythes et de monuments autour de Marathon en sont des exemples frappants. À la suite de la bataille de Marathon remportée sur les Perses en 490, les représentations de Thésée, roi fondateur d'Athènes connu pour avoir vaincu le taureau de Marathon, se multiplièrent dans les monuments d'Athènes et de sanctuaires comme Delphes (JUNG, 2006 ; SCOTT, 2010). Thésée devint alors le héros de la *polis* dans son ensemble (VON DEN HOFF, 2001, 2009), allant jusqu'à éclipser la victoire militaire elle-même. Comme sur les métopes du Parthénon, on le retrouve sur la frise ionique du temple de Poséidon au cap Sounion dans les années 447-442 (LEVENTI, 2009). Vers 460, vraisemblablement sous l'impulsion du stratège Cimon, les Athéniens dédièrent à Delphes un groupe de treize statues de Phidias au bas de la voie sacrée qui impose une lecture civique de l'histoire athénienne, le vainqueur Miltiade y étant notamment figuré avec Thésée (LÖHR, 2000, p. 40, n° 43).

Un tel monument où se côtoient héros, dieux et personnages historiques illustre la fusion ou le rapprochement entre thèmes mythiques et scènes historiques, comme on les trouve fréquemment dans les monuments du début du V^e siècle (les peintures de la stoa peinte – *stoa Poikilè* – de l'Agora). Cela perdure à l'époque de la guerre du Péloponnèse (431-404) avec, par exemple, l'érection sur l'Acropole du groupe de Procné et d'Itys par Alcamène, qui puise dans les légendes ancestrales d'Athènes un épisode dramatique illustré sur des métopes du côté sud du Parthénon (BARRINGER, 2005, en dépit des doutes émis par Holtzmann concernant cette attribution : HOLTZMANN, 2003). Le rapprochement entre scènes mythiques et historiques fut repris à son profit par le roi de Pergame, qui érigea le petit ex-voto attalide sur l'Acropole (STEWART, 2004). Mais la réactualisation du passé mythologique par le biais de la statuaire à la lumière de faits contemporains n'est pas

la seule expression de la valeur symbolique des sculptures : la mise en rapport avec le culte, le développement de représentations idéalisées et la création de formules iconographiques contribuèrent également à faire des sculptures des lieux de mémoire. Cette approche conduit en outre à s'interroger sur la validité des découpages chronologiques traditionnels de l'art grec en histoire de l'art – par rapport à l'histoire –, très marqués par une approche stylistique fondée sur une conception de la vie des formes qui connaît une naissance, un développement et une fin. Or, quand on considère les phénomènes de rémanence et de transfert qui sont au cœur de la notion de lieux de mémoire, on doit se demander si cette lecture linéaire de l'histoire de la sculpture classique et hellénistique est entièrement satisfaisante.

Alexandre et le culte du roi

Avec le règne d'Alexandre, les conditions de la représentation individuelle changent. En 324, Alexandre prescrit en effet pour la première fois aux cités grecques de lui décerner des honneurs divins, à savoir des sacrifices sur des autels et des statues de culte, ce qui constituait un premier pas vers l'institution d'un culte royal d'État dans le monde grec. Dans son analyse des rapports d'Alexandre avec la cité d'Éphèse, Annalisa Calapà souligne l'importance du lien symbolique de réciprocité entre le roi et la cité (CALAPÀ, 2009), une dynamique déjà mise en lumière par John Ma (MA, 2004). Le roi se présente en libérateur de la cité, la refonde, puis s'arroge les honneurs réservés aux fondateurs. Son culte est couramment associé à celui de la principale divinité de la cité, et sa statue, exposée dans le temple, est intégrée aux cérémonies traditionnelles, faisant l'objet de couronnements et d'actes rituels lors des fêtes civiques.

De nombreux chercheurs se sont intéressés à la réception de ces images d'Alexandre dans différents contextes géographiques et historiques. Selon Tonio Hölscher, dans *Alexander der Grosse: Politisches Image und anthropologisches Modell* (HÖLSCHER, 2009a), l'iconographie posthume du Macédonien le présente avec des attributs divins, si bien qu'il est souvent difficile de distinguer un portrait d'Alexandre de la représentation d'un dieu. De même, Renate Thomas remarque que le portrait royal ressemblait à l'image des divinités traditionnelles présentes dans le culte du souverain (THOMAS, 2002). La portée de l'effigie d'Alexandre dépassait donc de loin le cadre historique de la figuration du roi pour atteindre un statut symbolique intemporel. Le sarcophage dit d'Alexandre, celui du dernier roi de Sidon mort dans les dernières années du IV^e siècle, comporte des scènes que l'on pourrait qualifier d'anhistoriques, tant elles reposent sur une synthèse des temps et des lieux (QUEYREL, 2011 ; fig. 9). Wolfgang Ehrhardt, dans son étude de la mosaïque d'Alexandre à la maison du Faune à Pompéi, analyse le fonctionnement de l'image et les valeurs qu'elle incarne, liées à l'exaltation du courage et des vertus d'Alexandre (EHRHARDT, 2008). La forte influence de l'iconographie d'Alexandre est attestée également par les statues en armure. À ce titre, s'appuyant sur des documents récemment mis au jour, Matteo Cadario a étudié très précisément le type dit hellénistique, ou *Lederpanzer*,

9. Sarcophage
« d'Alexandre »,
long côté
est (détail),
Istanbul, Musée
archéologique.



couramment utilisé par Alexandre et ses contemporains, et qui a connu pour cette raison un grand succès dans le genre des statues-portraits faisant référence à la personnalité d'Alexandre (CADARIO, 2004). Des différences apparaissent à la basse époque hellénistique à Délos entre les portraits de Grecs, comme les officiers de Mithridate au *Samothrakeion*, avec manteau sans franges et *krèpides*, et ceux d'officiers romains, sculptés en pied ou à cheval avec manteau frangé et *calcei*, comme on a pu les reconstituer dans l'Agora des Italiens (QUEYREL, 2009b). Ces effigies de Romains introduisent dans la formule de la statue armée selon la mode d'Alexandre quelques différences de détail, tout en reprenant à leur usage ce schéma iconographique exemplaire.

Les figurations d'Alexandre ont non seulement donné naissance à une iconographie propre, mais ont aussi plus largement modelé l'image sculptée des rois hellénistiques. Après la mort d'Alexandre en 323, ses successeurs directs, les diadoques, associèrent leur propre culte au sien. Un exemple intéressant d'un groupe dynastique de petit format est fourni par l'ensemble de statuette trouvée à Thmouis (Tell Timai) dans le delta oriental du Nil, dont il reste notamment dix têtes qui représentent des couples de souverains lagides avec Alexandre (LEMBKE, 2000 ; QUEYREL, 2003b). L'Égypte offre un cas particulier d'interprétation indigène des formules grecques de la statue royale, car la dynastie gréco-macédonienne des Lagides y fait l'objet d'un culte empreint d'un style grec à Alexandrie, mais aussi indigène dans les temples pharaoniques. Paul E. Stanwick, étudiant les éléments du langage visuel de l'iconographie des rois ptolémaïques représentés en pharaons, rappelle que deux catégories particulières de statues apparaissent dans les versions grecques des textes égyptiens dans l'Égypte lagide (STANWICK, 2002) : d'une part l'image de culte (le *xoanon*), souvent de petite taille, y est abritée dans le temple et promenée en procession lors de fêtes, et d'autre part les statues colossales en pierre sont exposées dans les sanctuaires, selon un mode de représentation traditionnel ; le terme d'*eikôn*, qui signifie « image », pas forcément « statue », peut aussi s'appliquer aux images du roi en pharaon gravées en bas-relief, notamment sur les pylônes des temples, suivant un mode de figuration millénaire.

Comme on le constate pour les Attalides de Pergame (QUEYREL, 2003a), la présence des rois dans l'espace public est marquée par l'exposition de leurs portraits, qui s'inscrivent souvent dans des ensembles monumentaux⁸. Les sanctuaires panhelléniques furent des lieux privilégiés de la représentation royale. Rassemblant des offrandes monumentales, ils permettaient aux dédicants d'affirmer leur identité grecque commune, comme ce fut le cas à Delphes (ROSENBERGER, 2001), en même temps qu'ils constituaient le lieu par excellence de la concurrence entre cités (SCOTT, 2010). À Olympie, la *tholos* qu'on identifie au Philippeion, érigé sous l'ordre du père d'Alexandre, Philippe II de Macédoine, et achevé au moment de son assassinat en 336 (SCHULTZ, 2007), abritait les portraits de membres de sa famille (SCHMIDT-DOUNAS, 2000, p. 17-19 et p. 75). Barbara Schmidt-Dounas suggère que la place centrale d'Alexandre dans le groupe appelle une comparaison avec celle d'Héraclès dans le sanctuaire de son père Zeus, exprimant ainsi la légitimation dynastique (SCHMIDT-DOUNAS, 2000, p. 107, 113-116). Plusieurs chercheurs ont récemment ouvert le débat sur la question de la nature du décor de ce monument, composé selon Pausanias de statues chryséléphantines : Schmidt-Dounas et Peter Schultz affirment notamment que l'examen des éléments de base retrouvés excluait que les statues aient été d'ivoire et d'or mais indiquerait plutôt des œuvres en marbre doré (SCHMIDT-DOUNAS, 2000, p. 102-107 ; SCHULTZ, 2007) ; Georgios Despinis, quant à lui, maintient qu'il s'agissait de statues acrolithes chryséléphantines, le marbre étant employé seulement pour le bas du corps (DESPINIS, 2004, p. 254-255).

Quoi qu'il en soit, l'ornementation sculptée des bâtiments offerts par les rois affichait dans certains cas une ambition panhellénique. Au sanctuaire des Grands dieux de Samothrace dominé par la dynastie de Macédoine, Philippe II fit orner le « Hall des chœurs de danse » d'une frise aux multiples danseuses, un décor qui, selon Clemente Marconi, devait montrer son désir de faire venir dans l'île, lors des fêtes, des visiteurs sacrés aussi nombreux que dans les grands sanctuaires panhelléniques (MARCONI, 2007). Le monument des Taureaux à Délos portait aussi une ornementation sculptée qui commémorait la double victoire, sur terre et sur mer, de Salamine de Chypre, remportée en 306 par les fondateurs de la dynastie des Antigonides, Antigone le Borgne et son fils Démétrios Poliorcète (VLACHOU, 2010). Cette victoire leur offrit l'occasion de ceindre le diadème et de devenir, parmi les anciens compagnons d'Alexandre, les premiers rois étrangers à la famille royale macédonienne à se revendiquer directement comme héritiers légitimes de l'empire conquis par le Macédonien.

Les statues honorifiques : types et évolutions

Le développement de ces représentations royales se reflète également dans celui des portraits familiaux et, plus généralement, des statues honorifiques. D'abord réservés aux familles princières – comme l'ex-voto de Daochos à Delphes – ou royales – comme dans le Philippeion d'Olympie –, ces groupes familiaux de portraits expriment une tendance à exalter l'individu en tant que représentant d'un lignage⁹. L'étude des groupes sculptés familiaux permet de dessiner les lignes de force d'une évolution qui a été esquissée notamment par Christoph Löhr (LÖHR, 2000) : alors qu'Athènes au V^e siècle se méfiait de la mise en valeur de la personnalité politique, la représentation familiale devint habituelle à la fin de l'époque classique. À l'époque hellénistique, les généraux successeurs d'Alexandre, ou diadoques, privilégièrent la formule du groupe généalogique, comme dans le monument des *Progonoi* à Délos, dont la longue base portait une vingtaine de statues des ancêtres du roi de Macédoine Antigone Gonatas (SCHMIDT-DOUNAS, 2000). Les monuments de ce type, attestés à partir de la seconde moitié du IV^e siècle et la première moitié du III^e siècle, en insistant sur le lien familial – comme le font les Attalides de Pergame, par exemple – servent à asseoir la légitimité du roi (QUEYREL, 2003a). À la basse époque hellénistique, la formule des groupes familiaux s'étend aux simples citoyens, et le cercle des personnages représentés et des dédicants s'élargit jusqu'à englober des nourrices (LÖHR, 2000). Cette banalisation du modèle pourrait s'expliquer par l'effacement des grands royaumes hellénistiques au profit de la domination romaine, dans des cités qui dépendent de l'évergétisme de familles de notables.

Face à l'ubiquité des représentations, plusieurs chercheurs ont adopté récemment une approche qui consiste à interroger le regard porté sur elles. Dans *The Art of the Body: Antiquity and its Legacy (Ancients and Moderns)*, Michael Squire voit dans le corps classique et le corps hellénistique des formules qui définissent un rapport à la réalité en les inscrivant dans les temps et les lieux des Grecs, suivant des modalités propres à chaque époque : une abstraction rationnelle est privilégiée dans l'art classique, tandis que les émotions et l'instantanéité sont soulignées à l'époque hellénistique (SQUIRE, 2011, p. 202-228). Hölscher a bien mis en valeur l'importance de la culture du corps dans la Grèce antique (HÖLSCHER, 2003). Dans une perspective plus politique, Robin Osborne, quant à lui, analyse le corps classique comme un palimpseste de l'histoire dans son ouvrage *The History Written on the Classical Greek Body* (OSBORNE, 2011). Selon lui, alors que les archéologues modernes jugent le mouvement du Doryphore de Polyclète artificiel malgré un rendu anatomique fidèle des muscles, le sculpteur et son public étaient sensibles à la perfection esthétique

de l'œuvre, la percevant de manière synthétique et non analytique. Osborne avance, en outre, que la constitution à Athènes d'un corps classique, dont les différentes fonctions sont distinguées mais qui ne manifeste pas de traits individualisés, marquerait le rejet par la cité du multinaturalisme et du multiculturalisme. Le choix en effet de représenter les citoyens de manière typique – ou idéalisée selon certains –, particulièrement visible sur les statues honorifiques et les stèles funéraires, était loin d'être anodin, la différenciation correspondant à des fonctions et des qualités spécifiques : l'homme politique devait exprimer la modération, la défunte la retenue, etc. Le fait même de les exposer conférait aux scènes domestiques une signification publique dans la cité : l'habitante (*astè*), accompagnée de sa servante et de son mari, était devenue un modèle de citoyenne (*politis*).

Aux interrogations sur l'identité et l'attitude du modèle s'ajoute naturellement la question de son contexte spatial. Graham Oliver, dans une étude sur la figuration du pouvoir dans l'espace de la cité (OLIVER, 2007), insiste sur la nécessité de déterminer à la fois l'identité du modèle représenté et le lieu d'exposition de la statue. Il convient de rappeler que les sculptures étaient souvent placées en hauteur pour rehausser visuellement leur prestige, comme le montrent les piliers monumentaux de section quadrangulaire qui se répandirent aux III^e et II^e siècles, et qui servirent de support à la statue du roi en quadriges, comme ce fut le cas à Athènes (QUEYREL, 2003a, p. 299-312). L'emplacement réfléchi des statues permit notamment aux Attalides d'intégrer leurs monuments au paysage visuel des Athéniens en imposant une scénographie attalide, à l'exemple du pilier placé à l'angle nord-est du Parthénon. Selon la reconstitution proposée par Manolis Korres (KORRES, 2000, p. 320-325), ce pilier portait une statue d'un roi attalide en quadriges qui arrivait directement sous les métopes de la Gigantomachie, à proximité du fronton avec la naissance d'Athéna (fig. 10) et du lieu où la victoire des dieux était célébrée lors des Grandes Panathénées. Les lieux civiques les plus en vue (*épiphaneistatoi topoi*), qui incarnaient l'identité de la cité, servaient donc de cadre à la mise en scène des statues princières, comme c'est le cas à Athènes pour l'Agora et l'Acropole (KOTSIDU, 2000).

Le type de figuration était effectivement lié, dans bien des cas, aux fonctions précises des individus et des lieux d'exposition. L'ornementation sculptée des gymnases, par exemple, institution civique par excellence, a récemment fait l'objet d'une étude de Wolfram Martini, qui montre les différences caractéristiques en fonction des situations locales, ainsi que son évolution à l'époque hellénistique (MARTINI, 2007). Jusque vers 150, les sculptures exprimèrent la nature civique du bâtiment en figurant, aussi bien à Délos qu'à Pergame, des images de divinités et d'athlètes ; à partir du milieu du II^e siècle, selon l'analyse de Ralf von den Hoff, les portraits d'évergètes devinrent de plus en plus nombreux concomitamment à l'importance croissante de ces derniers dans les cités (VON DEN HOFF, 2007c). Les sièges des écoles philosophiques furent également un autre lieu privilégié à Athènes, réservé à un public plus restreint. À la fin du IV^e siècle et au début du III^e siècle se fondèrent de nouvelles écoles philosophiques, sous la forme de communautés ou de sectes, qui se développèrent à côté de l'Académie de Platon ou du Lycée d'Aristote. Ces écoles commandèrent des portraits de leurs fondateurs et de



10. Reconstitution du pilier placé à l'angle nord-est du Parthénon, dessin de Manolis Korres [KORRES, 2000, p. 323, fig. 31].

leurs scholarques qui furent exposés dans le lieu où ces derniers avaient dispensé leur enseignement, et qui nous sont connus grâce aux copies d'époque romaine (VON DEN HOFF, 2007b). Conçus pour incarner les valeurs de chaque école, les portraits de philosophes furent de véritables constructions programmatiques dont l'attitude et la gestuelle revêtaient une signification symbolique. On constate l'importance des références à la tradition, ainsi que l'adaptation de modes de représentation empruntés à la statuaire funéraire.

Si les Attalides dominèrent longtemps la vie publique à Pergame, leur règne marqua une ouverture de l'espace public de leur capitale aux représentations non plus des personnages princiers mais des élites. Comme l'a noté Ruth Bielfeldt, on peut identifier une rupture entre les règnes d'Attale I^{er} et d'Eumène II, qui occupaient sans concurrence l'espace public, et la fin de la dynastie, lorsque les portraits des citoyens acquirent une nouvelle visibilité (BIELFELDT, 2010). Marianne Mathys, quant à elle, constate quelques changements qui lui paraissent coïncider avec la fin de la dynastie des Attalides (MATHYS, 2009) : les statues honorifiques des prêtresses disparaissent ainsi que les honneurs rendus aux magistrats romains sur l'Acropole. De manière plus large, Martin Szweczyk (SZEWCZYK, à paraître) emploie la notion de distinction (au sens de Pierre Bourdieu) afin de cerner les conditions de visibilité des portraits de notables à Pergame et à Éphèse à l'époque hellénistique et à l'époque impériale : « l'enjeu, à cette époque, n'est plus d'occuper l'espace, comme à l'époque archaïque par exemple, mais bien plus de le marquer, d'y imposer sa marque, de surplomber la 'masse' des honorés ». L'évolution démographique des statues honorifiques révèle des phénomènes de surpopulation et de désertification de l'espace au fil du temps, même si une règle générale prévaut, selon la formule de John Ma : « les statues attirent les statues »¹⁰. L'un des exemples les plus remarquables est celui des effigies de Démétrios de Phalère à Athènes, étudié par Vincent Azoulay à partir de la documentation épigraphique, archéologique et littéraire (AZOULAY, 2009). Ce tyran d'Athènes, soutenu par la Macédoine à la fin du IV^e siècle, se vit dédier un nombre considérable de statues honorifiques le représentant avant qu'elles ne soient détruites lors de sa chute. La destruction et le remploi de représentations plus anciennes aux époques hellénistique et impériale méritent aussi d'être considérés, comme le fait Catherine M. Keesling dans son étude des dédicaces hellénistiques et romaines de l'Acropole (KEESLING, 2010). L'auteur souligne toutefois qu'il est important de bien distinguer le martelage d'une dédicace qui résulte d'une décision de *damnatio memoriae* et la destruction d'une ancienne inscription en vue de réutiliser la base, ce qui peut répondre à des impératifs économiques et non à l'intention d'effacer le souvenir du personnage honoré. La réutilisation de statues anciennes pour représenter des Romains, dont les exemples sont surtout d'époque impériale (KRUMEICH, 2010), intervient dès la fin de l'époque hellénistique (PERRIN-SAMINADAYAR, 2009).

Formules iconographiques, retards et avancées

Bien que déclinés de manière très diverse d'une époque à l'autre, plusieurs types sont récurrents dans la statuaire grecque, à tel point que l'on peut parler de formules iconographiques. Dès lors que l'on reconnaît la résilience de certains modèles, il est aussi possible de discerner des éléments de conservatisme ou d'innovation, qui transposent dans l'image des relations sociales propres à un contexte donné. Dans la transition entre la fin de l'époque classique et les débuts de l'époque hellénistique, nombre de ces représentations ont pris naissance dans l'iconographie funéraire, qui commémorait publiquement

le défunt selon des codes établis, présentés succinctement par Sheila Dillon dans *Ancient Greek Portrait Sculpture: Contexts, Subjects, and Styles* (DILLON, 2006). C'est vers la fin du IV^e siècle que des lois somptuaires interdirent à Athènes d'ériger des monuments funéraires privés fastueux, mesure qui eut pour conséquence probable de réserver les représentations en grand format de citoyens aux statues honorifiques. Selon Richard Neer (NEER, 2010), les reliefs funéraires de la fin du V^e et du début du IV^e siècle, soit un siècle plus tôt, auraient eux-mêmes repris les formules de l'art funéraire archaïque sans en modifier la signification, qu'il juge locale, liée à la cité. Cette interprétation de Neer pose toutefois un double problème, d'une part parce qu'elle considère comme acquise une interprétation politique des reliefs archaïques qui ne va pourtant pas de soi, et d'autre part parce qu'elle ne tient pas compte des changements de régime politique et de société intervenus depuis l'époque archaïque (WILLERS, 2012). Johannes Bergemann, quant à lui, constate que les portraits de personnages célèbres réalisés au IV^e siècle possèdent une iconographie proche de celle des stèles funéraires contemporaines, même si les moyens d'expression sont plus variés (BERGEMANN, 2007) ; il en conclut que les reliefs funéraires sont par définition conservateurs, prenant moins de liberté dans la reproduction des schémas iconographiques. Cette notion de conservatisme, qui me paraît délicate à utiliser, guide aussi l'analyse des statues-portraits de femmes d'époque hellénistique que propose Sheila Dillon (DILLON, 2010), ainsi que l'étude de J. Cordelia Eule sur l'Asie Mineure (EULE, 2001).

La glorification posthume de l'individu prit à Athènes un relief particulier aux IV^e et III^e siècles avec des portraits de citoyens illustres. Le portrait de Démosthène, précisément daté de 280-279 et exposé près du groupe des Tyrannoctones à l'Agora (VON DEN HOFF, 2007a), est généralement interprété depuis l'étude de Blanche R. Brown¹¹ comme l'incarnation des nouvelles valeurs du citoyen, à l'opposé de l'esthétique outrancière des diadoques comme Démétrios Poliorcète qui se disputaient alors l'empire d'Alexandre (fig. 11). Reprenant des formules iconographiques utilisées au IV^e siècle pour figurer le citoyen, le portrait rend hommage, quarante ans plus tard, à celui qui symbolisa la résistance d'Athènes face à Philippe II de Macédoine. D'après l'épigramme inscrite sur la base, l'attitude de l'orateur traduit la réflexion dans une situation difficile. En revanche, il est plus délicat de voir dans le portrait du poète Ménandre, comme le fait Olga Palagia, une formule iconographique pro-macédonienne, allégeance qui serait signalée par le visage rasé et les vêtements (PALAGIA, 2005 ; fig. 4). La simple présence d'une barbe ne signifie pas nécessairement un penchant anti-macédonien : le portrait posthume d'Aristote, par exemple, barbu comme Démosthène, aurait été érigé peu après 317 avec l'accord du tyran pro-macédonien Démétrios de Phalère (VOUTIRAS, 2001). Selon Stefan Schmidt, la figuration d'un Ménandre imberbe s'explique plutôt par des conventions iconographiques propres à la représentation des acteurs, adoptées pour souligner qu'il est, comme Posidippe peu après, un auteur de comédie (SCHMIDT, 2007).



11. Copie romaine du Démosthène de Polyeyktos, Copenhague, Glyptothèque Ny Carlsberg.

12. Deux vues de C. Ofellius Ferus : **a.** sur le site de sa découverte dans l'Agora des Italiens à Délos ; **b.** redressé au Musée archéologique de Délos.



En parallèle à ces portraits habillés célébrant le rôle civique de l'individu, un deuxième type d'effigie publique se développa au IV^e siècle pour représenter les défunts héroïsés, soit le portrait nu ou « en costume athlétique », dont le modèle remonte, lui aussi, aux stèles funéraires et à d'autres monuments comme les défilés de cavaliers sur la frise continue du Parthénon (HALLETT, 2005). La puissance et la pérennité du modèle sont frappantes : comme le remarque Matteo Cadario dans une étude sur les formules iconographiques, la nudité comme « costume héroïque » dans l'art grec a ensuite été adoptée par les Romains (CADARIO, 2011). Dans le plus ancien portrait connu de « Romain » (qui est aussi un Italien de Campanie) en nudité intégrale, celui de C. Ofellius Ferus trouvé dans l'Agora des Italiens à Délos (QUEYREL, 2009b ; fig. 12), l'effet « héroïque » était rehaussé par la présentation dans le même ensemble architectural de barbares nus et d'officiers en cuirasse. La nudité, qui confère à Ofellius un statut hors du commun, est destinée à souligner le caractère exceptionnel de ses bienfaits en tant qu'évergète, la statue étant située à l'abri du portique ouest dont il avait financé la construction. Le « costume nu », ou la nudité héroïque, se réfère aussi aux représentations athlétiques des vainqueurs aux concours dont Alexandre, dans ses représentations posthumes, avait hérité en tant que vainqueur des Perses, comme sur le sarcophage dit « d'Alexandre » (QUEYREL, 2011 ; fig. 9). C'est donc un phénomène d'appropriation et aussi de détournement qui est ici à l'œuvre. L'évocation par le « costume nu » du rang social élevé du modèle conduit, me semble-t-il, à considérer différemment les portraits nus de Romains qui datent de la fin de la République romaine (CADARIO, 2010, p. 292-294, II. 25-26). Ces portraits de *negotiatores* reprennent, à un siècle de distance, les mêmes modèles de vainqueurs à la manière d'Alexandre qu'Ofellius, et s'affichent également en tant qu'évergètes. Le recours à des formules iconographiques déjà anciennes à la fin de l'époque hellénistique, à l'instar du « costume nu », peut aussi se déceler dans les portraits de Cléopâtre VII, bien connus grâce aux monnaies : la dernière reine d'Égypte adopte un mode de représentation qui fait la synthèse entre deux conceptions, l'idéal royal des Lagides et les portraits de femmes du milieu des *negotiatores* (QUEYREL, 2006 ; voir aussi HIGGS, 2003), comme le suggère la comparaison avec un portrait féminin de Délos antérieur à la reine d'une cinquantaine d'années.

L'étude rapide des formules adoptées aussi bien pour les statues honorifiques que dans l'art funéraire révèle la persistance des modèles iconographiques qui servent de références. L'image, reproduisant des schémas inscrits dans la mémoire visuelle collective, doit représenter le pouvoir selon des formules reconnaissables dotées d'une signification politique.

Le temps classique, lieu de mémoire du monde hellénistique

L'existence de ces passerelles reliant les époques classique et hellénistique incite à s'interroger sur la nature de la rupture entre ces deux périodes, ainsi que sur le rapport que la seconde entretenait avec la première. De nombreuses études reposent sur le présupposé

tacite que l'art des cités perd sa signification politique à la fin de l'époque hellénistique et que les personnifications représentées ne sont plus que des abstractions désincarnées. Ainsi, Peter Baumeister, dans son commentaire de la frise continue du temple d'Hécate à Lagina en Carie construit vers 120, y reconnaît des allégories vides de sens, ce qui serait, selon lui, un trait distinctif de la basse époque hellénistique (BAUMEISTER, 2007). Cependant cette frise met en scène des récits et des allusions à des mythes ancrés dans les réalités locales. Zeus y apparaît comme la grande divinité civique de Stratonicée, Zeus Panamaros, tandis que les gestes d'Hécate et de sa suivante, qui désignent de la main droite le jeune Zeus, orientent le regard au sud dans la direction de Panamara, inscrivant la frise dans le paysage alentour, comme on l'a vu pour le Parthénon. Ainsi, l'image s'inscrit spatialement dans le temps mythique perpétué dans la mémoire collective. L'Autel de Pergame, au milieu du II^e siècle, illustre le même processus d'appropriation des formules classiques et leur transformation, cette fois-ci au bénéfice des rois de Pergame (QUEYREL, 2005) : dans la capitale du royaume attalide, la grande frise de la Gigantomachie mobilise les divinités voisines contre les Géants qui incarnent tous les ennemis de Pergame, Macédoniens aussi bien que Galates (fig. 13) ; la petite frise de la Téléphie narre les aventures du fondateur mythique de la cité jusqu'à son apothéose.

Mais plus encore qu'une appropriation mythologique, ce sont les références faites aux grands événements historiques qui ancrent les monuments hellénistiques dans le réseau spatio-temporel de l'époque classique. Riccardo Di Cesare analyse notamment les allusions hellénistiques aux guerres médiques du V^e siècle, soulignant les continuités dont témoignent les monuments sur l'Acropole d'Athènes (DI CESARE, 2010). Dans la période qui suit les conquêtes de Philippe II et d'Alexandre, les guerres médiques permettent d'évoquer les conflits entre rois hellénistiques et barbares orientaux ou galates, comme ce fut le cas pour le petit ex-voto attalide sur l'Acropole d'Athènes (fig. 8). On notera toutefois que le schéma qui vaut pour Athènes fut susceptible d'inflexions suivant les situations locales. Ainsi, les premiers Ptolémées se présentèrent-ils en continuateurs de l'entreprise de synthèse d'Alexandre et se posèrent en héritiers des Gréco-Macédoniens et des Perses, comme on le voit dans les épigrammes de Posidippe (QUEYREL, 2010).

Le dernier siècle de l'époque hellénistique fut un temps de rupture, marqué à Athènes par un profond changement. Comme l'a souligné Elena Mango, le I^{er} siècle fut une période difficile pour Athènes, prise par Sylla durant les guerres mithridatiques, puis remodelée sous Auguste (MANGO, 2010). Di Cesare, dans son étude des aspects politiques de l'Acropole, insiste sur l'importance des prodiges qui auraient annoncé la défaite d'Antoine et de Cléopâtre à Actium – dont l'ouragan qui avait provoqué la chute de la statue de Dionysos du haut de l'Acropole –, et propose d'y voir un symbole de la « rupture de l'identité » athénienne (DI CESARE, 2010). Le rôle majeur que joue Rome au dernier siècle de la République dans l'Orient grec se lit aussi dans



13. Frise est de la Gigantomachie de l'Autel de Pergame, géant dévoré par le chien d'Artémis, Berlin, Pergamon-museum.

les transports d'œuvres d'art, en particulier de sculptures, et dans les commandes passées à des ateliers attiques, dont témoigne notamment la correspondance de Cicéron (BAUMER, 2010, p. 85-118, bibliographie p. 170-174). L'intérêt de la clientèle romaine pour l'art grec eut notamment pour effet d'infléchir la production à l'usage des Romains, tout en prolongeant des tendances déjà existantes. Comme les courants qui faisaient référence à des œuvres anciennes de style archaïque ou sévère (RIDGWAY, 2002), cet art puisait dans une mémoire, une histoire et un vocabulaire collectif antérieurs de cinq siècles. En bref, la Grèce elle-même était devenue un lieu de mémoire pour l'art romain.

L'étude de la sculpture grecque révèle qu'elle est avant tout un monument, un *mnèmeion*, qui met en jeu la dimension mémorielle du lieu. Elle est un lieu de mémoire dans la mesure où l'on prête attention à la signification qu'elle revêtait dans son contexte d'exposition, qu'il soit originel ou secondaire. Dans le cas d'Athènes, l'importance attachée à certains lieux civiques donna aux monuments qui y furent érigés une valeur mémorielle et exemplaire, aussi bien à l'époque classique qu'à l'époque hellénistique : les sculptures révélaient aux Athéniens leur histoire en la recréant, qu'elle soit mythique ou historique. Ce dialogue civique s'inscrivait dans des circonstances diverses, mais les monuments affichent une continuité et une permanence qui est la marque la plus évidente de leur statut de lieu de mémoire.

Dans ce contexte mémoriel, c'est l'image sculptée qui permet la reconnaissance et nourrit la mémoire du spectateur. À des études qui recherchent la signification d'images coupées de leur contexte local se substitue maintenant une quête du sens liée à la perception de la sculpture en contexte. Le spectateur se trouve alors au centre de l'attention, devenant à son tour un acteur qui investit l'image d'une charge mémorielle. L'idée de la sculpture comme lieu de mémoire prend ainsi tout son sens : chargée du contexte qui forge son message, elle s'inscrit dans une histoire de la culture visuelle qui est informée par un cadre politique, de la cité aussi bien que du royaume. Cette approche rencontre toutefois des limites. Tout en visant à appréhender le concret, elle tend à verser dans l'abstraction pour cerner les linéaments d'une mémoire collective passée dont les rares témoins subsistants sont souvent ambivalents et ambigus. Une approche systématique de l'histoire des sculptures dans leurs contextes d'exposition pourrait introduire plus de certitudes, au moins factuelles, et compléter utilement les études techniques des documents en les reliant à ce qui est historique dans l'histoire de l'art antique.

Notes

* Les dates s'entendent avant Jésus-Christ, sauf précision contraire.

1. Pierre Nora éd., *Les lieux de mémoire*, Paris, 1984-1992. Pour l'Antiquité, le colloque « Performing memory in the ancient world: a dialogue between past and present », organisé par Christophe Goddard à New York University en décembre 2011, a offert une vision large des questions liées à la mémorialisation (actes à paraître sous la direction de Christophe Goddard).

2. Voir par exemple Jacques Le Rider, « Mitteleuropa as a lieu de mémoire », dans Astrid Erll, Ansgar Nünning éd., *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, (Media and Cultural Memory, 8), Berlin/New York, 2008, p. 27-36 (réédité sous le titre *A Companion to Cultural Memory Studies*, Berlin/New York, 2010).

3. Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Paris, 1950.

4. Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, Munich, 1992

[éd. fr. : *La mémoire culturelle : écriture, souvenir et imaginaire politique dans les civilisations antiques*, Paris, 2010].

5. Pour la sculpture de l'époque hellénistique, les problèmes de chronologie sont particulièrement sensibles. En outre, des difficultés de perception et de reconstitution se présentent pour un certain nombre d'œuvres dont les originaux ont disparu, qu'ils soient d'époque classique ou hellénistique, et qui ne sont connues que par des copies romaines (RIDGWAY,

2000). J'ai donc laissé de côté dans cette bibliographie des groupes aussi célèbres que ceux de Sperlonga ou des Grands Galates, qui posent le problème de l'existence d'originaux perdus.

6. Létô, mère d'Apollon et d'Artémis, n'est pas figurée sur le fronton est. La figure assise à qui on l'identifie souvent est celle d'Artémis, mise en relation avec son sanctuaire sur l'Acropole (QUEYREL, 2008, p. 55-56).

7. A. W. Lawrence, « The Acropolis and Persepolis », *Journal of Hellenic Studies*, 71, 1951, p. 111-119.

8. Il est plus difficile de déceler la présence royale sous une forme indirecte dans certains monuments sculptés dont le contexte n'est pas entièrement connu. Faut-il ainsi voir dans un grand relief figurant un cheval avec son lad noir un monument funéraire érigé à Phocion dans l'espace funéraire civique (*dèmosion sèma*) d'Athènes sous la tyrannie pro-macédonienne de Démétrios de Phalère, comme l'a proposé Olga Palagia (PALAGIA, 2003) ?

9. Il convient de tenir compte de phénomènes qui peuvent tromper l'observateur. L'ajout d'une offrande sur une base déjà occupée, par exemple, pouvait procéder d'une volonté d'utiliser une base déjà installée (KEESLING, 2007).

10. « Statues attract statues » (MA, 2005, p. 141-191). Voir aussi MA, 2007, p. 89-96.

11. Blanche R. Brown, *Royal Portraits in Sculpture and Coins: Pyrrhos and the Successors of Alexander the Great*, (Hermeneutics of Art, 5), New York, 1995.

Bibliographie

– ANDREAE, 2001 : Bernard Andreae, *Skulptur des Hellenismus*, Munich, 2001.

– AZOULAY, 2009 : Vincent Azoulay, « La gloire et l'outrage. Heurs et malheurs des statues honorifiques de Démétrios de Phalère », dans *Annales. Histoire, Sciences sociales*, 64/2, 2009, p. 303-340.

– AZOULAY, ISMARD, 2007 : Vincent Azoulay, Paulin Ismard, « Les lieux du politique dans l'Athènes classique. Entre structures institutionnelles, idéologie civique et pratiques sociales », dans Pauline Schmitt Pantel, François de Polignac éd., *Athènes et le politique : dans le sillage de Claude Mossé*, Paris, 2007, p. 271-309.

– BARRINGER, 2005 : Judith M. Barringer, « Alkamenés' Prokne and Itys in context », dans BARRINGER, HURWIT, 2005, p. 163-176.

– BARRINGER, 2008 : Judith M. Barringer, *Art, Myth, and Ritual in Classical Greece*, Cambridge/New York, 2008.

– BARRINGER, 2009 : Judith M. Barringer, « A new approach to the Hephaisteion: heroic models in the Athenian Agora », dans SCHULTZ, VON DEN HOFF, 2009, p. 105-120.

– BARRINGER, HURWIT, 2005 : Judith M. Barringer, Jeffrey M. Hurwit éd., *Periklean Athens and its Legacy: Problems and Perspectives*, Austin, 2005.

– BAUMEISTER, 2007 : Peter Baumeister, *Der Fries des Hekateions von Lagin: Neue Untersuchungen zu Monument und Kontext*, (Byzas, 6), Istanbul, 2007.

– BAUMER, 2010 : Lorenz E. Baumer, *Mémoires de la religion grecque*, (Les conférences de l'École pratique des Hautes Études, 3), Paris, 2010.

– BERGEMANN, 2007 : Johannes Bergemann, « Attic grave reliefs and portrait sculpture in fourth century Athens », dans SCHULTZ, VON DEN HOFF, 2007a, p. 34-46.

– BIELFELDT, 2010 : Ruth Bielfeldt, « Wo nur sind die Bürger von Pergamon? Eine Phänomenologie bürgerlicher Unscheinbarkeit im städtischen Raum der Königsresidenz », dans *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts (I)*, 60, 2010, p. 117-201.

– CADARIO, 2004 : Matteo Cadario, *La corazza di Alessandro, Loricati di tipo ellenistico dal IV secolo a. C. al II d. C.*, (Il filarete, Collana di testi e studi = Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia, 218), Milan, 2004.

– CADARIO, 2010 : Matteo Cadario, « Quando l'*habitus* faceva il romano (o il greco). Identità e costume nelle statue iconiche tra II e I secolo a. C. », dans

I giorni di Roma: l'età della conquista, Eugenio La Rocca, Claudio Parisi Presicce éd., (cat. expo., Rome, Musei Capitolini, 2010), Milan, 2010, p. 115-124, cat. p. 289-294.

– CADARIO, 2011 : Matteo Cadario, « Il linguaggio dei corpi nel ritratto romano », dans *Ritratti: le tante facce del potere*, Eugenio La Rocca, Claudio Parisi Presicce éd., (cat. expo., Rome, Musei Capitolini, 2010), Rome, 2011, p. 209-221.

– CALAPÀ, 2009 : Annalisa Calapà, « Das Stadtbild Ephesos in hellenistischer Zeit : Kontinuität und Wandel », dans MATTHAEI, ZIMMERMANN, 2009, p. 322-347.

– CAMP, MAUZY, 2009 : John McK. Camp II, Craig A. Mauzy, *The Athenian Agora: New Perspectives on an Ancient Site*, Mayence, 2009.

– CONNELLY, 2007 : Joan Breton Connelly, *Portrait of a Priestess: Women and Ritual in Ancient Greece*, Princeton, 2007.

– COSMOPOULOS, 2004 : Michael B. Cosmopoulos éd., *The Parthenon and its Sculptures*, New York, 2004.

– DAEHNER, 2005 : Jens Daehner, « Grenzen der Nacktheit. Studien zum nackten männlichen Körper in der griechischen Plastik des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. », dans *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 120, 2005, p. 155-300.

– DELIVORRIAS, 2004 : Angelos Delivorrias, *Η ζωοφόρος του Παρθενώνα, το πρόβλημα, η πρόκληση, η ερμηνεία*, Athènes, 2004.

– DESPINIS, 2004 : Georgios I. Despinis, *Zu Akrolithstatuen griechischer und römischer Zeit*, (Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, I, Philologisch-Historische Klasse, 2004/8), Göttingen, 2004.

– DI CESARE, 2010 : Riccardo Di Cesare, « L'Acropoli dall'ellenismo all'impero 'umanistico'. Aspetti politici di monumenti », dans KRUMEICH, WITSCHER, 2010a, p. 233-250.

– *Die griechische Klassik*, 2002 : *Die griechische Klassik: Idee oder Wirklichkeit*, (cat. expo., Berlin, Martin-Gropius-Bau/Bonn, Ausstellungshallen der Bundesrepublik Deutschland, 2002), Mayence/Berlin, 2002.

– DILLON, 2006 : Sheila Dillon, *Ancient Greek Portrait Sculpture: Contexts, Subjects, and Styles*, Cambridge/New York, 2006.

– DILLON, 2010 : Sheila Dillon, *The Female Portrait Statue in the Greek World*, Cambridge/New York, 2010.

– EHRHARDT, 2008 : Wolfgang Ehrhardt, « Das Alexandermosaik oder: Wie authentisch muß eine historische Darstellung sein ? », dans *Mitteilungen des*

Deutschen Archäologischen Instituts (R), 114, 2008, p. 215-269.

– ÉTIENNE, 2004 : Roland Étienne, *Athènes, espaces urbains et histoire : des origines à la fin du III^e siècle ap. J.-C.* (Carré histoire), Paris, 2004.

– EULE, 2001 : J. Cordelia Eule, *Hellenistische Bürgerinnen aus Kleinasien: Weibliche Gewandstatuen in ihrem antiken Kontext*, Istanbul, 2001.

– FEHR, 2004 : Burkhard Fehr, « 'Kinder, die den Eltern gleichen' – ein Beitrag zur Deutung des Parthenon-Giebel », dans GEBAUER, 2004, p. 125-150.

– FISCHER, 2001 : Günter Fischer, « Die jungen Reiter am Parthenonfries? », dans VON DEN HOFF, SCHMIDT, 2001, p. 183-195.

– GEBAUER *et al.*, 2004 : Jörg Gebauer *et al.* éd., *Bildergeschichte: Festschrift Klaus Stähler*, Möhnese, 2004.

– HALLETT, 2005 : Christopher H. Hallett, *The Roman Nude: Heroic Portrait Statuary 200 BC-AD 300*, Oxford/New York, 2005.

– HIGGS, 2003 : Peter Higgs, « Resembling Cleopatra: Cleopatra VII's portraits in the context of late Hellenistic female portraiture », dans Susan Walker, Sally-Ann Ashton éd., *Cleopatra Reassessed*, (colloque, Londres, 2001), (*The British Museum Occasional Paper*, 103), Londres, 2003, p. 57-70.

– HOLTZMANN, 2003 : Bernard Holtzmann, *L'Acropole d'Athènes: monuments, cultes et histoire du sanctuaire d'Athènes Polias*, (Antiqua, 7), Paris, 2003.

– HÖLKESKAMP, 2001 : Karl-Joachim Hölkeskamp, « Marathon – vom Monument zum Mythos », dans Dietrich Papenfuss, Volker Michael Stroka éd., *Gab es das griechische Wunder? Griechenland zwischen dem Ende des 6. und der Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr.*, (colloque, Fribourg-en-Brisgau, 1999), Mayence, 2001, p. 329-349, pl. 43-46.

– HÖLKESKAMP, STEIN-HÖLKESKAMP, 2010 : Karl-Joachim Hölkeskamp, Elke Stein-Hölkeskamp, « Einleitung : 'Erinnerungsorte' à la grecque – nochmals zu Begriff und Programm », dans STEIN-HÖLKESKAMP, HÖLKESKAMP, 2010, p. 11-16.

– HÖLSCHER, 2000 : Tonio Hölscher, « Bildwerke : Darstellungen, Funktionen, Botschaften », dans Adolf H. Borbein, Tonio Hölscher, Paul Zanker éd., *Klassische Archäologie: Eine Einführung*, Berlin, 2000, p. 147-165.

– HÖLSCHER, 2003 : Tonio Hölscher, « Körper, Handlung und Raum als Sinnfiguren in der griechischen Kunst und Kultur », dans *Sinn (in) der Antike: Orientierungs-*

systeme, Leitbilder und Wertkonzepte im Altertum, Mayence, 2003, p. 163-192.

– HÖLSCHER, 2009a : Tonio Hölscher, *Herrschaft und Lebensalter: Alexander der Grosse, politisches Image und anthropologisches Modell*, (Jacob Burckhardt-Gespräche auf Castelen, 22), Bâle, 2009.

– HÖLSCHER, 2009b : Tonio Hölscher, « Architectural sculpture: messages? programs? Towards rehabilitating the notion of 'decoration' », dans SCHULTZ, VON DEN HOFF, 2009, p. 54-67.

– HÖLSCHER, 2010a : Fernande Hölscher, « Die Tyrannenmörder – ein Denkmal der Demokratie », dans *Die griechische Welt*, 2010, p. 244-258.

– HÖLSCHER, 2010b : T. Hölscher, « Athen – die Polis als Raum der Erinnerung », dans STEIN-HÖLKESKAMP, HÖLKESKAMP, 2010, p. 128-149, 618-619 (notes).

– HURWIT, 2004 : Jeffrey M. Hurwit, *The Acropolis in the Age of Pericles*, Cambridge, 2004.

– HURWIT, 2007 : Jeffrey M. Hurwit, « The Problem with Dexileos: Heroic and Other Nudities in Greek Art », dans *American Journal of Archaeology*, 111, 2007, p. 45-58.

– JENKINS, 2005 : Ian Jenkins, « The Parthenon Frieze and Perikles' Cavalry of a Thousand », dans BARRINGER, HURWIT, 2005, p. 147-161.

– JUNG, 2006 : Michael Jung, *Marathon und Plataiai: Zwei Perserschlachten als « lieux de mémoire » im antiken Griechenland*, (Hypomnemata, 164), Göttingen, 2006.

– JUNG, 2011 : Michael Jung, « Methodisches: Heiligtümer und lieux de mémoire », dans Matthias Haake, Michael Jung éd., *Griechische Heiligtümer als Erinnerungsorte: Von der Archaik bis in den Hellenismus*, (colloque, Munster, 2006), Stuttgart, 2011, p. 9-18.

– KAH, SCHOLZ, (2004) 2009 : Daniel Kah, Peter Scholz éd., *Das hellenistische Gymnasium*, (Wissenskultur und gesellschaftlicher Wandel, 435), Berlin, (2004) 2009.

– KEESLING, 2003 : Catherine M. Keesling, *The Votive statues of the Athenian Acropolis*, Cambridge/New York, 2003.

– KEESLING, 2007 : Catherine M. Keesling, « Early Hellenistic portrait statues on the Athenian Acropolis. Survival, reuse, transformation », dans SCHULTZ, VON DEN HOFF, 2007a, p. 141-160.

– KEESLING, 2010 : Catherine M. Keesling, « The Hellenistic and Roman afterlives of dedications on the Athenian Akropolis », dans KRUMEICH, WITSCHEL, 2010a, p. 303-327, pl. 48-53.

– KLUWE, 2004 : Ernst Kluwe, « Das Siegesdenkmal der Athener für ihren Triumph über die Böoter und Chalkidier im Jahre 506 v. Chr. », dans GEBAUER, 2004, p. 265-276.

– KNELL, 2000 : Heiner Knell, *Athen im 4. Jahrhundert v. Chr. – eine Stadt verändert ihr Gesicht. Archäologisch-kulturgeschichtliche Betrachtungen*, Darmstadt, 2000.

– KORRES, 2000 : Manolis Korres, « Αναθηματικά και τιμητικά τέθριππα στην Αθήνα και τους Δελφούς » (en grec), dans Anne Jacquemin éd., *Delphes cent ans après la Grande fouille: essai de bilan*, (Supplément du Bulletin de Correspondance Hellénique, 36), (colloque, Athènes/Delphes, 1992), Athènes, 2000, p. 293-329.

– KORRES, 2004 : Manolis Korres, « The Pedestals and the Akropolis South Wall », dans STEWART, 2004, p. 242-285.

– KOTSIDU, 2000 : Haritini Kotsidu, *TIMH KAI ΔΟΞΑ. Ehrungen für hellenistische Herrscher im griechischen Mutterland und in Kleinasien unter besonderer Berücksichtigung der archäologischen Denkmäler*, Berlin, 2000.

– KOUSSE, 2008 : Rachel Meredith Kousse, *Hellenistic and Roman Ideal Sculpture: The Allure of the Classical*, New York, 2008.

– KRUMEICH, 2002 : Ralf Krumeich, « Die 'lykurgische Tragikerweihe' », dans *Die griechische Klassik*, 2002, p. 542-546.

– KRUMEICH, 2007 : Ralf Krumeich, « Ehrenstatuen als Weihgeschenke auf der Athener Akropolis. Staatliche Ehrungen in religiösem Kontext », dans Christian Frevel, Henner von Hesberg éd., *Kult und Kommunikation: Medien in Heiligtümern der Antike*, (ZAKMIRA Schriften, 4), Wiesbaden, 2007, p. 381-413.

– KRUMEICH, 2010 : Ralf Krumeich, « Vor klassischem Hintergrund. Zum Phänomen der Wiederverwendung älterer Statuen auf der Athener Akropolis als Ehrenstatuen für Römer », dans KRUMEICH, WITSCHEL, 2010a, p. 329-398, pl. 54-78.

– KRUMEICH, WITSCHEL, 2009 : Ralf Krumeich, Christian Witschel, « Hellenistische Statuen in ihrem räumlichen Kontext : das Beispiel der Akropolis und der Agora von Athen », dans MATTHAEI, ZIMMERMANN, 2009, p. 173-226.

– KRUMEICH, WITSCHEL, 2010a : Ralf Krumeich, Christian Witschel éd., *Die Akropolis von Athen im Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit*, (colloque, Bonn, 2006), Wiesbaden, 2010.

– KRUMEICH, WITSCHEL, 2010b : Ralf Krumeich, Christian Witschel, « Die Akropolis als zentrales Heiligtum und Ort athenischer Identitätsbildung », dans KRUMEICH, WITSCHEL, 2010a, p. 1-53, pl. 1-11.

- LEMBKE, 2000 : Katia Lembke, « Eine Ptolemäergalerie aus Thmuis/Tell Timai », dans *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 115, 2000 [2002], p. 113-146.
- LEVENTI, 2009 : Iphigeneia Leventi, « Interpretations of the ionic frieze of the temple of Poseidon at Sounion », dans SCHULTZ, VON DEN HOFF, 2009, p. 121-132.
- LÖHR, 2000 : Christoph Löhr, *Griechische Familienweihungen: Untersuchungen einer Repräsentationsform von ihren Anfängen bis zum Ende des 4. Jhs. v. Chr.*, (Internationale Archäologie, 54), Rahden, 2000.
- MA, 2004 : John Ma, « Les rois », dans Andrew Erskine éd., *Le monde hellénistique : espaces, sociétés, cultures 323-31 av. J.-C.*, Rennes, 2004, p. 241-263 [éd. orig. : John Ma, « Kings », dans *A Companion to the Hellenistic World*, Oxford, 2003, p. 177-195].
- MA, 2005 : John Ma, « The many lives of Eugeinos of Akraiphia », dans Biagio Virgilio éd., *Studi ellenistici*, 16, 2005, p. 141-191.
- MA, 2007 : John Ma, « Notes on honorific statues at Oropos (and elsewhere) », dans *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 160, 2007, p. 89-96.
- MANGO, 2010 : Elena Mango, « *Tanta vis admonitionis inest in locis*. Zur Veränderung von Erinnerungsräumen im Athen des 1. Jahrhunderts v. Chr. », dans KRUMEICH, WITSCHEL, 2010a, p. 117-155, pl. 13-17.
- MARCONI, 2007 : Clemente Marconi, « *Choroi, Theoriai* and international ambitions: the Hall of choral dancers and its frieze », dans Olga Palagia, Bonna D. Westcoat éd., *Samothracian Connections: Essays in Honor of James R. McCredie*, Oxford/Oakville, 2010, p. 106-135.
- MARTINI, 2007 : Wolfram Martini, « Bemerkungen zur Statuenausstattung der hellenistischen Gymnasien », dans KAH, SCHOLZ, (2004) 2009, p. 407-411.
- MATTHAEI, ZIMMERMANN, 2009 : Albrecht Matthaei, Martin Zimmermann éd., *Stadt-bilder im Hellenismus, (Die hellenistische Polis als Lebensform, 1)*, Munich, 2009.
- MATHYS, 2009 : Marianne Mathys, « Der Anfang vom Ende oder das Ende vom Anfang? Strategien visueller Repräsentation im späthellenistischen Pergamon », dans MATTHAEI, ZIMMERMANN, 2009, p. 227-242.
- MEYER, LONDON, 2005 : Elizabeth A. Meyer, J. E. Lendon, « Greek art and culture since *Art and Experience in Classical Greece* », dans BARRINGER, HURWIT, 2005, p. 255-276.
- MOSTRATOS, 2004 : Georgios Mostratos, « A reconstruction of the Parthenon's east pediment », dans COSMOPOULOS, 2004, p. 114-149.
- NEER, 2010 : Richard Neer, *The Emergence of the Classical Style in Greek Sculpture*, Chicago/Londres, 2010.
- NEILS, 2004 : Jennifer Neils, « Classic moments : time in the Parthenon frieze », dans COSMOPOULOS, 2004, p. 43-62.
- OEHNBRINK, 2004 : Werner Oehnbrink, « Die Tyrannenmörder. Aristokratische Identifikationsfiguren oder Leitbilder der athenischen Demokratie ? Rezeption eines politischen Denkmals in der attischen Vasenmalerei », dans GEBAUER, 2004, p. 373-400.
- OLIVER, 2007 : Graham J. Oliver, « Space and the visualization of power in the Greek polis. The award of portrait statues in decrees from Athens », dans SCHULTZ, VON DEN HOFF, 2007a, p. 181-204.
- OSADA, 2011 : Toshihiro Osada, « Also 10 tribal units : the grouping of cavalry on the Parthenon North frieze », dans *American Journal of Archaeology*, 115, 2011, p. 537-548.
- OSBORNE, 2010 : Robin Osborne, « Negotiating citizen roles in Attic funerary sculpture: ideology and event », dans David Pritchard éd., *War and Democracy in Classical Athens*, Cambridge, 2010, p. 245-265.
- OSBORNE, 2011 : Robin Osborne, *The History Written on the Classical Greek Body*, New York, 2011.
- PALAGIA, 2003 : Olga Palagia, « The impact of *Ares Macedon* on Athenian sculpture », dans Olga Palagia, Stephen V. Tracy éd., *The Macedonians in Athens, 322-229 B.C.*, (colloque, Athènes, 2001), Oxford, 2003, p. 140-151.
- PALAGIA, 2005 : Olga Palagia, « A new interpretation of Menander's image by Kephisodotos II and Timarchos », dans *ASAtene*, 83, 2005, p. 287-296.
- PALAGIA, 2007 : Olga Palagia, « Berenike II in Athens », dans SCHULTZ, VON DEN HOFF, 2007a, p. 237-245.
- PALAGIA, 2008 : Olga Palagia, « The Parthenon frieze : boy or girl ? », dans *Antike Kunst*, 51, 2008, p. 3-7.
- PAPASTAMATI-VON MOOCK, 2007 : Christina Papastamati-von Moock, « Menander und die Tragikergruppe. Neue Forschungen zu den Ehrenmonumenten im Dionysostheater von Athen », dans *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts (A)*, 122, 2007, p. 276-312, pl. 36-40.
- PERRIN-SAMINADAYAR, 2007 : Éric Perrin-Saminadayar, « *Aere perennius*. Remarques sur les commandes publiques de portraits en l'honneur des grands hommes à Athènes à l'époque hellénistique : modalités, statut, réception », dans Yves Perrin, Thierry Petit éd., *Iconographie impériale, iconographie royale, iconographie des élites dans le monde gréco-romain*, (Travaux du CERHI, 1), Saint-Étienne, 2007, p. 109-137.
- PERRIN-SAMINADAYAR, 2009 : Éric Perrin-Saminadayar, « Du remploi des statues au remploi des bâtiments publics à Athènes à l'époque hellénistique », dans Yves Perrin éd., *S'approprier les lieux. Histoire et pouvoirs : la resémantisation des édifices de l'Antiquité au mouvement de patrimonialisation contemporain*, Saint-Étienne, 2009, p. 23-34.
- PLATT, 2011 : Verity J. Platt, *Facing the Gods: Epiphany and Representation in Graeco-Roman Art, Literature and Religion*, Cambridge, 2011.
- QUEYREL, 2003a : François Queyrel, *Les Portraits des Attalides : fonction et représentation*, (Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, 308), Athènes, 2003.
- QUEYREL, 2003b : François Queyrel, « Un ensemble du culte dynastique lagide : les portraits du groupe sculpté de Thmuis (Tell Timai) », dans Nicola Bonacasa éd., *Faraoni come dei, Tolemei come faraoni*, (colloque, Turin, 2001), Turin/Palermo, 2003, p. 474-495.
- QUEYREL, 2005 : François Queyrel, *L'Autel de Pergame : images et pouvoir en Grèce d'Asie*, (Antiqua, 9), Paris, 2005.
- QUEYREL, 2006 : François Queyrel, « Die Ikonographie Kleopatras VII. Geschichte und Vorgeschichte », dans *Kleopatra und die Caesaren*, Bernard Andreae éd., (cat. expo., Hambourg, Bucerius Kunstforum, 2007), Munich, 2006, p. 158-163.
- QUEYREL, 2008 : François Queyrel, *Le Parthénon, un monument dans l'Histoire*, Paris, 2008.
- QUEYREL, 2009a : François Queyrel, « Le Parthénon : images et lieux de mémoire », dans Kirsten Kramer, Jens Baumgarten éd., *Visualisierung und kultureller Transfer*, (colloque, Paris, 2004), Wurtzbourg, 2009, p. 31-54.
- QUEYREL, 2009b : François Queyrel, « Réalisme et mode de représentation dans l'art du portrait hellénistique : le cas de Délos », dans *Ktéma*, 34, 2009, p. 243-255, 14 fig. h. t.
- QUEYREL, 2010 : François Queyrel, « Ekphrasis et perception alexandrine : la réception des œuvres d'art à Alexandrie sous les premiers Lagides », dans *Antike Kunst*, 53, 2010, p. 23-47, pl. 6-8.
- QUEYREL, 2011 : François Queyrel, « L'invention de l'histoire : réflexions sur le sarcophage d'Alexandre », dans *Mare internum: archeologia e culture del Mediterraneo*, 3, 2011, p. 36-45.

- RIDGWAY, 2000 : Brunilde Sismondo Ridgway, *Hellenistic Sculpture*, II, *The Styles of ca. 200-100 B.C.*, Madison, 2000.
- RIDGWAY, 2002 : Brunilde Sismondo Ridgway, *Hellenistic Sculpture*, III, *The Styles of ca. 100-31 B.C.*, Madison, 2002.
- RIDGWAY, 2005 : Brunilde Sismondo Ridgway, « The study of Greek sculpture in the twenty-first century », dans *Proceedings of the American Philosophical Society*, 149, 2005, p. 63-71.
- ROBERTSON, 2004 : Noel Robertson, « Pandora and the Panathenaic peplos », dans COSMOPOULOS, 2004, p. 86-113.
- ROSENBERGER, 2001 : Veit Rosenberger, « Orakelsprüche und Weihgeschenke: Delphi als Kristallisationspunkt griechischer Identitäten », dans VON DEN HOFF, SCHMIDT, 2001, p. 107-119.
- ROUGE-DUCOS, 2008 : Isabelle Rouge-Ducos, « Passions françaises autour de la Marseillaise de Rude. De l'utilisation de la sculpture à des fins politiques », dans *La Revue de l'art*, 162, 2008, p. 33-42.
- RÖDEL, 2010 : Caroline Rödel, « Von Lucius Aemilius Paullus zu Augustus: Stiftungen von Römern in Athen », dans KRUMEICH, WITSCHERL, 2010a, p. 95-115, pl. 19.
- SCHALLES, 2004 : Hans-Joachim Schalles, « Nochmals zur sog. Kunstsammlung der pergamenischen Herrscher », dans GEBAUER, 2004, p. 413-428.
- SCHMIDT, 2007 : Stefan Schmidt, « Fashion and meaning. Beardless portraits of artists and literati in the early Hellenistic period », dans SCHULTZ, VON DEN HOFF, 2007a, p. 99-112.
- SCHMIDT, 2009 : Stefan Schmidt, « Images of statues on Attic vases: the case of the Tyrannicides », dans *The World of Greek Vases*, (*Analecta Romana Instituti Danici, Supplementum*, 41), Rome, 2009, p. 219-237.
- SCHMIDT-DOUNAS, 2000 : Barbara Schmidt-Dounas, *Geschenke erhalten die Freundschaft: Politik und Selbstdarstellung im Spiegel der Monumente*, (*Schenkungen hellenistischer Herrscher*, II, 2, *Archäologische Auswertung*), Berlin, 2000.
- SCHNEIDER, HÖCKER, 2001 : Lambert Schneider, Christoph Höcker, *Die Akropolis von Athen: eine Kunst- und Kulturgeschichte*, (Bonn, 1991) Darmstadt, 2001.
- SCHOLL, 2002 : Andreas Scholl, « Denkmäler der Choregen, Dichter und Schauspieler des athenischen Theaters », dans *Die griechische Klassik*, 2002, p. 546-553.
- SCHOLL, 2010 : Andreas Scholl, « 'Es sind da auch alte Athena-Statuen...' : Pausanias und die vorpersischen Akropolisvotive », dans KRUMEICH, WITSCHERL, 2010a, p. 251-269, pl. 41-47.
- SCHULTZ, 2007 : Peter Schultz, « Leochares' Argead portraits in the Philippeion », dans SCHULTZ, VON DEN HOFF, 2007a, p. 205-233.
- SCHULTZ, VON DEN HOFF, 2007a : Peter Schultz, Ralf von den Hoff éd., *Early Hellenistic Portraiture: Image, Style, Context*, Cambridge/New York, 2007.
- SCHULTZ, VON DEN HOFF, 2007b : Ralf von den Hoff, Peter Schultz, « Early Hellenistic portraiture. An introduction », dans SCHULTZ, VON DEN HOFF, 2007a, p. 1-9.
- SCHULTZ, VON DEN HOFF, 2009 : Peter Schultz, Ralf von den Hoff éd., *Structure, Image, Ornament: Architectural Sculpture in the Greek World*, (colloque, Athènes, 2004), Oxford/Oakville, 2009.
- SCOTT, 2010 : Michael Scott, *Delphi and Olympia: The Spatial Politics of Panhellenism in the Archaic and Classical Periods*, Cambridge, 2011.
- SHEAR, 2007 : Julia L. Shear, « Cultural change, space, and the politics of commemoration in Athens », dans Robin Osborne éd., *Debating the Athenian Cultural Revolution: Art, Literature, Philosophy and Politics 430-380 BC*, Cambridge, 2007, p. 91-115.
- SMITH, 2007 : R. R. R. Smith, « Pindar, athletes, and the early Greek statue habit », dans Simon Hornblower, Catherine Morgan éd., *Pindar's Poetry, Patrons and Festivals*, Oxford, 2007, p. 83-139.
- SQUIRE, 2011 : Michael Squire, *The Art of the Body: Antiquity and its Legacy (Ancients and moderns)*, Londres/New York, 2011.
- STANWICK, 2002 : Paul Edmund Stanwick, *Portraits of the Ptolemies, Greek Kings as Egyptian Pharaohs*, Austin, 2002.
- STEIN-HÖLKEKAMP, HÖLKEKAMP, 2006 : Elke Stein-Hölkeskamp, Karl-Joachim Hölkeskamp éd., *Die römische Welt: Erinnerungsorte der Antike*, Munich, 2006.
- STEIN-HÖLKEKAMP, HÖLKEKAMP, 2010 : Elke Stein-Hölkeskamp, Karl-Joachim Hölkeskamp éd., *Die griechische Welt: Erinnerungsorte der Antike*, Munich, 2010.
- STEWART, 2004 : Andrew Stewart, *Attalos, Athens, and the Acropolis, the Pergamene 'Little Barbarians' and their Roman and Renaissance Legacy*, Cambridge, 2004.
- SZEWCZYK, à paraître : Martin Szewczyk, « Perception visuelle et rôle social des portraits de notables dans les cités grecques aux époques hellénistique et romaine : les exemples d'Éphèse et de Pergame », dans *Histoire de l'art*, 69, à paraître.
- THOMAS, 2002 : Renate Thomas, *Eine postume Statuette Ptolemaios' IV. und ihr historischer Kontext: Zur Götterangleichung hellenistischer Herrscher*, (*Trierer Winckelmannsprogramm* 2001, 18), Mayence, 2002.
- VLACHOU, 2010 : Maria Vlachou, « Le Monument des taureaux : une consécration d'Antigone le Borgne et de Démétrios Poliorcète ? », dans *Mare internum*, 2, 2010, p. 71-80.
- VON DEN HOFF, 2001 : Ralf von den Hoff, « Die Posen des Siegers. Die Konstruktion von Überlegenheit in attischen Theseusbildern des 5. Jahrhunderts v. Chr. », dans VON DEN HOFF, SCHMIDT, 2001, p. 73-88.
- VON DEN HOFF, 2007a : Ralf von den Hoff, « Naturalism and classicism. Style and perception of early Hellenistic portraits », dans SCHULTZ, VON DEN HOFF, 2007a, p. 49-62.
- VON DEN HOFF, 2007b : Ralf von den Hoff, « Die Plastik der Diadochenzeit », dans Peter C. Bol éd., *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst*, III, *Hellenistische Plastik*, Mayence, 2007, p. 1-40, fig. 1-50.
- VON DEN HOFF, 2007c : Ralf von den Hoff, « Ornamenta γυμνασιώδη? Delos und Pergamon als Beispielfälle der Skulpturenausstattung hellenistischer Gymnasien », dans KAH, SCHOLZ, (2004) 2009, p. 373-405.
- VON DEN HOFF, 2009 : Ralf von den Hoff, « Herakles, Theseus and the Athenian treasury at Delphi », dans SCHULTZ, VON DEN HOFF, 2007a, p. 96-104.
- VON DEN HOFF, SCHMIDT, 2001 : Ralf von den Hoff, Stefan Schmidt éd., *Konstruktionen von Wirklichkeit: Bilder im Griechenland des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Stuttgart, 2001.
- VOUTIRAS, 2001 : Emmanuel Voutiras, « Zur Aufstellung und Datierung des Aristotelesporträts », dans Johannes Bergemann éd., *Wissenschaft mit Enthusiasmus: Beiträge zu antiken Bildnissen und zur historischen Landeskunde Klaus Fittschen gewidmet*, Rahden, 2001, p. 123-143, pl. 17.
- WILLERS, 2012 : Dietrich Willers, compte rendu de Richard Neer, *The Emergence of the Classical Style in Greek Sculpture*, publié en ligne sur « Histara, les comptes rendus », 26 mars 2012 : <http://histara.sorbonne.fr/cr.php?cr=1358>.
- WREDE, 2008 : Henning Wrede, *Das Lob der Demokratie am Parthenonfries*, (*Trierer Winckelmannsprogramm* 2004, 21), Mayence, 2008.

Mots-clés

archéologie, Athènes, Grèce antique, lieu de mémoire, sculpture